Sotheby's EST. 1744

Sotheby's PARIS DANIEL HOURDÉ

25 FÉVRIER 2026 PF2639

DANIEL HOURDÉ

PARIS | 25 FÉVRIER 2026

Sotheby's EST. 1744

HOURDÉ

LOT 29

DANIEL HOURDÉ

VENTE À PARIS
25 FÉVRIER 2026
16H

EXPOSITION

Jeudi 19 février
10H–18H

Vendredi 20 février
10H–18H

Samedi 21 février
11H–18H

Lundi 23 février
10H–18H

Mardi 24 février
10H–17H

83, Rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris
+33 1 53 05 53 05
sothebys.com
FOLLOW US @SOTHEBYS
#SOTHEBYSDANIELHOURDÉ

Vente dirigée par Aurélie Massou et Paul Breffeil
Agrément du Conseil des Ventes Volontaires de Meubles aux Enchères Publiques n° 2001-002 du 25 octobre 2001

Pour connaître les modalités d'enchères pour cette vente, veuillez consulter notre site internet / For details on how to bid in the sale, please go to : sothebys.com/howtobid

Sotheby's EST. 1744

POUR EN SAVOIR PLUS SUR LA VENTE, NOUS VOUS INVITONS À CONSULTER
SOTHEBYS.COM/**PF2639**

TO LEARN MORE ABOUT THE PROPERTY IN THIS SALE, PLEASE VISIT
SOTHEBYS.COM/**PF2639**

LOT 2

SOTHEBY'S FRANCE

Mario Tavella
Président-directeur général, Sotheby's France
Chairman, Sotheby's Europe

Marie-Anne Ginoux
Directrice générale

Pierre Mothes
Vice-président

Thomas Bompard
Vice-président

Olivier Fau
Vice-président

Anne Heilbronn
Vice-présidente

Florent Jeanniard
Vice-président

Stefano Moreni
Vice-président

Aurélie Vandevoorde
Vice-présidente

SPÉCIALISTES

ART D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE - AFRICAN AND OCEANIC ART

Alexander Grogan
Senior Vice President, Global Head of African & Oceanic Art
New York
+1 212 894 1312
alexander.grogan@sothebys.com

Emilie Salmon
Head of Department, African & Oceanic Art, Europe
+ 33 (0)6 31 78 44 07
emilie.salmon@sothebys.com

Simon Meynen
Deputy director, Specialist African & Oceanic Art
+33 (0)1 53 05 52 67
simon.meynen@sothebys.com

Paul Lewis
Assistant Vice President, Specialist
New York
+1 212 894 1312
paul.lewis@sothebys.com

Stacy Goodman
Consultant, Specialist
Pre-columbian Art
+1 212 894 1312
stacy.goodman.consultant
@sothebys.com

Camille Hamant
Associate Project Manager
New York
+1 212 894 1312
camille.hamant@sothebys.com

ANCIENT SCULPTURE AND WORKS OF ART

Alexandra Olsman
Vice President, Specialist
Ancient Sculpture & Works of Art
+1 212 894 1037
alexandra.olsman@sothebys.com

SCULPTURES ET OBJETS D'ART - EUROPEAN SCULPTURE & WORKS OF ART

Stéphanie Veyron
Senior specialist,
European Sculpture & Works of Art
+33 6 71 81 66 03
stephanie.veyron@sothebys.com

Clémence Bertrand
Associate Specialist,
European Sculpture & Works of Art
+33 1 5305 5263
clemence.bertrand@sothebys.com

MOBILIER ET ARTS DÉCORATIF - FRENCH AND CONTINENTAL FURNITURE

Marine de Cenival
Senior Project Manager Furniture, Head of sale Silver,
European Furniture
+33 1 53 05 53 72
marine.decenival@sothebys.com

Julia Cottin
Cataloguer, Furniture and Silver,
European Furniture
+33(0)1 57 95 13 52
julia.cottin.consultant@sothebys.com

ART D'ASIE - ASIAN ART

Christian Bouvet
Senior Director, Head of Department, Paris, Asian Art Department
Chinese Works Of Art
+ 33 1 53 05 52 42
christian.bouvet@sothebys.com

Carla Lee
Cataloguer, Asian Art Department
+33 1 53 05 52 18
carla.lee@sothebys.com

ART CONTEMPORAIN - CONTEMPORARY ART

Armance Gay
Associate Specialist,
Head of Contemporary Discoveries
+33 6 75 81 34 74
armance.gay@sothebys.com

POUR EN SAVOIR PLUS SUR LA VENTE, NOUS VOUS INVITONS À CONSULTER SOTHEBYS.COM/**PF2639**

RENSEIGNEMENTS

RÉFÉRENCE DE LA VENTE

PF2639 "DANIEL HOURDE"

ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES & ORDRES D'ACHAT

+33 (0)1 53 05 53 48
bids.paris@sothebys.com

Les demandes d'enchères téléphoniques doivent nous parvenir 24 heures avant la vente.

ENCHÈRES DANS LA SALLE

+33 (0)1 53 05 53 05

ADMINISTRATEURS DE LA VENTE

Lucie Ronzevalle
Pre-Sale Administrator
+33 (0)1 53 05 53 31
lucie.ronzevalle@sothebys.com

Flore Cadiou
Pre-Sale Experience Coordinator
+33 (1) 57 95 13 79
flore.cadiou@sothebys.com

POUR TOUTE QUESTION RELATIVE AUX FACTURES ET AUX PAIEMENTS, VEUILLEZ CONTACTER :

Ingrid Mollard
Client Accounts Receivable Manager
FR.CX@sothebys.com

POUR LA LIVRAISON ET LA COLLECTE, VEUILLEZ CONTACTER

+33 (0)1 53 05 52 67
FR.CX@sothebys.com

SERVICE DE PRESSE

Jeanne Scanvic
Head of communications, France
jeanne.scanvic@sothebys.com

REMERCIEMENTS

Florent Jeanniard
Florent Heintz
Aude Clerempuy
Roxane Lemmel
William Saint-Prix
Marie Vialatou
Inès Vigne

TO LEARN MORE ABOUT THE PROPERTY IN THIS SALE, PLEASE VISIT SOTHEBYS.COM/**PF2639**

Le musée de la Marine, le musée de l'Homme furent les jardins secrets de mon enfance.

De cette emphatique forteresse qu'est le palais du Trocadero dont un vertigineux totem amérindien inaugurait l'entrée mon frère et moi petits garçons maintes fois explorions les détours, à la recherche de Rackham le Rouge ou de Rascar Capac.

Tous les artefacts du bout du monde ici enchâssés dans leur vitrine de verre et de laiton éveillèrent bientôt ma convoitise.

Acheter pour vendre, vendre pour payer et pour vivre ou mieux collectionner.

Dès lors, déferlèrent des années de plaisir et de tracas.

D'inoubliables rencontres : Hubert Goldet, André Fourquet, les plus près de mon coeur et tant d'autres collectionneurs ou marchands. Personnages romanesques, habités visionnaires ou diaboliques aux caractères trempés aux brûlures de ce siècle prodigue en découverte.

Mais à vouloir les posséder sans cesse ces objets plus ou moins possédés vous possèdent à leur tout et pour peu que vous tentiez d'être artiste (c'est à dire une sorte de possédé de soi) leur tentation tel un leurre vous attire et vous voilà leur rival !

S'en libérer un jour, douloureusement, s'impose, pour oser être seul dépourvu de leur quête incessante face à votre insolent projet. Libre de cette dévorante et chère progéniture.

A vous autres, désormais, d'éprouver le prix du tourment que leur plaisir exige.

The Musée de la Marine and the Musée de l'Homme were the secret gardens of my childhood.

In the imposing fortress that is the Trocadero Palace, with the dazzling totem pole carved by American Indians in its entryway, my brother and I, as young boys, explored winding corridors time and time again, searching for Red Rackham or Rascar Capac.

All the artefacts from the ends of the earth, encased here in their glass and brass display cases, soon sparked desire in me.

Buy to sell, sell to pay and to make a living, or better yet, to make a collection.

From then on, years of pleasure and trouble followed.

Unforgettable encounters: Hubert Goldet, André Fourquet, those closest to my heart, and so many other collectors and dealers. Characters straight out of a novel, visionaries or devilish figures with personalities forged by the trials and tribulations of this century so rich in discoveries.

But the more you long to possess them, the more these objects - more or less possessed themselves - possess you; and if, on top of that, you aspire to be an artis yourselft (that is to say, someone possessed by their own self) their temptation draws you in like a lure, and suddenly you find yourself their rival!

One day, painful as it may be, you must free yourself from them and dare to be alone, free from their incessant demands in the face of your insolent project. Free from this ravenous and beloved offspring.

From now on, you will be the ones paying the toll of torment that their enjoyment demands.

Daniel Hourdé

Mon père est un artiste. L'art est omniprésent dans toutes les facettes de son existence. Il pratique assidument depuis l'enfance le dessin, la peinture et la sculpture. Quiconque ayant eu l'opportunité de visiter son studio-atelier peut témoigner de son goût affirmé pour la mise en scène, pour l'extravagance.

Mon père m'a toujours dit qu'il ne céderait jamais sa collection.

Il me répétait sans cesse qu'il souhaitait qu'elle soit dispersée en vente publique après sa disparition. Je n'ai jamais douté de sa décision puisqu'il a systématiquement refusé de céder les œuvres faisant partie de sa collection, quelque soit l'offre ou la situation périlleuse dans laquelle il avait le don de se mettre. Ce n'était pas une question d'argent mais d'amour viscéral pour ses objets. Cette passion dévorante, qui l'anime depuis son plus jeune âge, l'a régulièrement amené à acquérir des pièces onéreuses sans avoir le moindre sou en poche et à refuser de les revendre alors que ses créanciers sonnaient à la porte... S'endetter lourdement et courir après l'argent pour pouvoir s'offrir ces trésors ont toujours fait partie de son mode de fonctionnement.

Je me rends compte aujourd'hui que cette manière de collectionner a dû avoir une influence décisive sur son caractère. J'y vois un parallèle, par exemple, avec sa pratique intensive du sport qui lui permet par la suite de profiter d'un excellent dîner sans culpabilité. Pour lui, le plaisir est indissociable de la souffrance. Il n'y a qu'à regarder les corps torturés de ses propres sculptures, de ses dessins. Le diable n'est jamais loin du paradis.

Bien que d'une nature taiseuse, il a su me transmettre sa passion pour l'art des cinq continents. Je lui en suis profondément reconnaissant. Cette transmission s'est effectuée sans mots, sans réelle intention. Elle a infusé petit à petit à travers les albums de Tintin qu'il m'offrait régulièrement, les voyages dans des pays lointains, les visites des musées, les réceptions chez ses amis collectionneurs et marchands, ainsi que les heures passées les samedis après-midi à la galerie, rue des Beaux Arts.

Grâce à son œil respecté du milieu et à sa ténacité, il a su constituer un ensemble remarquable, reflétant un goût unique, à la fois éclectique et exigeant. Sa collection est une œuvre à part entière. Prendre la décision aujourd'hui d'en céder la totalité lui procure assurément une douleur immense, mais il sait au fond de lui qu'il faut en passer par là pour mener à bien ses nouveaux projets et vivre sa passion plus intensément par la suite.

My father is an artist. Art permeates every aspect of his life. From childhood, he has been assiduous in his practice of drawing, painting, and sculpture. Anyone who has ever had the chance to visit his studio-workshop can attest to his keen sense of style and flair for the dramatic. He knows everything there is to know about all the big-city museums.

My father has always said that he would never part with his collection.

He repeatedly insisted that he wanted it to be dispersed at auction after his death. I never doubted his resolve, as he consistently refused to sell any of the pieces in his collection, however tempting the offer or precarious the situations he seemed to repeatedly create for himself. It was never a question of money, but a visceral love for these objects. This all-consuming passion - one that drove him from a very young age - frequently led him to acquire costly pieces without a penny to his name and refuse to resell them even as creditors knocked at the door. Taking on heavy debt and chasing funds in order to acquire these treasures has always been part of his way of life. I have come to realize that this approach to collecting must have had a decisive influence on his character. I can see a parallel, for instance, with the way he works out intensively, which then allows him to enjoy delicious, guilt-free dinners. To him, pleasure is intrinsically linked to suffering. This is evident in the tortured bodies depicted in his sculptures and drawings. The devil is never far from paradise.

A man of few words by nature, he still managed to pass on to me his passion for art from across the five continents. And for this I am deeply grateful. This transmission took place without words, without any deliberate intention. It seeped in gradually – through the Tintin albums he regularly gave me, the trips to faraway countries, the museum visits, the parties at his friends' houses, art collectors and dealers, and the countless hours spent at the gallery on the Rue des Beaux Arts on Saturday afternoons.

With his reputation for discernment and sheer tenacity, he built up a remarkable collection that reflected his unique taste, which was both eclectic and exacting. His collection is a work of art in its own right. Choosing to sell it all today is undoubtedly causing him immense pain, but he knows deep down that this is what he must do to carry out his new projects and ultimately find greater joy.

Charles-Wesley Hourdé

Venir dîner chez Daniel et Almudena rue Galande est toujours un moment particulier, dans un lieu alliant à la fois atelier d'artiste, appartement, bureau et musée éphémère. Là dans un capharnaüm savamment organisé, prennent place un ensemble de Christ du XVe, des marbres antiques et sa collection exceptionnelle de reliquaires Kota, de ciboires et d'objets africains.

Nous sommes entourés de statues d'Océanie, de Colombie Britannique ou du Congo, toutes choisies avec un goût certain.

Bien que ces pièces soient vouées à quitter cet appartement-musée, connaissant Daniel de longue date, je doute que l'espace libéré reste vide bien longtemps.

Going over to Daniel and Almudena's for dinner, on Galande street, is always a special occasion, in a space that combines an artist's studio, apartment, office, and temporary museum. There amidst a carefully arranged chaos, sit a collection of 15th century Christs, antique marbles, and his exceptional collection of Kota reliquaries, patens, and African artifacts.

We are surrounded by statues from Oceania, British Columbia or Congo, all chosen with impeccable taste.

Although these pieces are destined to leave this apartment-museum, knowing Daniel for a long time, I doubt the vacated space will remain empty for long.

Alain de Monbrison

I

COUPE ATTIQUE BILINGUE À YEUX (TYPE A), VERS 520-510 AVANT J.-C.

AN ATTIC BILINGUAL EYE CUP (TYPE A), CIRCA 520-510 B.C.

la panse extérieure peinte sur chaque côté d'une paire de grands yeux sous des sourcils arqués encadrant un nez stylisé, de palmettes au niveau des anses, à l'intérieur un satyre barbu courant vers la droite et regardant en arrière, avec des détails ajoutés en rouge
Diamètre 31,5 cm, 12 ⅜ in.

painted on each side of the exterior with a pair of large eyes under arching brows flanking a stylised nose, palmettes in the handle zones, and on the interior with a bearded satyr running to right and looking back, details in added red.

PROVENANCE

Elie Borowski (1919-2003), Jérusalem
Christie's, New York, *Ancient Greek Vases formerly in the Private Collection of Dr. Elie Borowski*, 12 juin 2000, lot 71, illus.
Royal-Athena Galleries, New York, 2001
Sycomore Ancient Art, Genève, 2012
Daniel Hourdé Collection, Paris, acquis auprès du précédent

BIBLIOGRAPHIE

Royal Athena Galleries, New York, *Art of the Ancient World*, vol. XII, janvier 2001, n° 192, illus.

†† € 20,000-30,000

Les vases dit « bilingues » combinent les techniques attiques de peinture sur vase à figures noires et à figures rouges. Ils forment un groupe relativement restreint représentant une phase de transition entre les deux techniques à la fin du VIe siècle av. J.-C. à Athènes.

La coupe présentée ici appartient à la classe I (bilingue) du groupe des « coupes à yeux standard », telle que définie par J. D. Beazley (*Attic Red-figured Vase Painters*, 2e éd., Oxford, 1963, pp. 39-40). Pour une autre coupe à yeux de la même catégorie, avec un nez effilé en forme de losange de chaque côté, un « motif inhabituel » selon l'auteur, voir B. Cohen, *Attic Bilingual Vases and their Painters*, 1978, pp. 311 (B27) et 312, pl. 65,1-2.

"Bilingual" vases combine both the black- and red-figure techniques of Attic vase-painting. They form a relatively small group representing a transitional phase between the two techniques in late 6th century B.C. Athens.

The present cup fits within Class I (bilingual) of the "Standard Eye Cups" group, as defined by J. D. Beazley (*Attic Red-figured Vase Painters*, 2nd ed., Oxford, 1963, pp. 39-40). For another eye cup of the same class with slender diamond-shaped nose on each side, an "unusual motive" according to the author, see B. Cohen, *Attic Bilingual Vases and their Painters*, 1978, pp. 311 (B27) and 312, pl. 65,1-2.

2

MASQUE DE MOMIE EN BOIS, ART EGYPTIEN, 21E-22E DYNASTIE, 1075 - 716 AVANT J.-C.

AN EGYPTIAN POLYCHROME WOOD MUMMY MASK, 21ST/22ND DYNASTY, 1075-716 B.C.

provenant d'un cercueil anthropomorphe intérieur, sculpté dans un bois dur à grain fin, le visage ovale avec des lèvres profilées profondément arrondies aux commissures, un nez droit et des yeux en amande avec de longs sourcils et des lignes cosmétiques légèrement évasées, l'incrustation des yeux composée de verre bleu et blanc avec des pupilles légèrement en retrait peintes en noir, une mortaise sous le menton pour l'insertion de la barbe, un tenon au-dessus pour la fixation de la perruque.
Haut. 24,8 cm, Height. 9 ½ in.

from an inner anthropoid coffin, carved in a fine-grained hardwood, the oval face with outlined lips deeply rounded at the corners, straight nose, and almond shaped eyes with long eyebrows and slightly flaring cosmetic lines, the eye inlay composed of blue and white glass with slightly recessed pupils painted in black, a mortise beneath the chin for insertion of the beard, a tenon above for attachment of the wig.

PROVENANCE

Collection John Hewett (1919-1994), Londres
Collection James Freeman, Kyoto, acquis du précédent dans les années 1970
Collection Willard et Elizabeth Clark, Californie, acquis du précédent le 21 décembre 1980
Sotheby's, Londres, 3 juillet 2018, lot 70
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

Pour un exemple similaire avec des yeux et des sourcils peints, voir Sotheby's, New York, *The Charles Pankow Collection of Egyptian Art,* 8 décembre 2004, lot 71.

For a related example with painted eyes and eyebrows see Sotheby's, New York, *The Charles Pankow Collection of Egyptian Art*, December 8, 2004, lot 71.

†† € 125,000-175,000

3

FAUTEUIL DE REPRÉSENTATION ÉGYPTISANT EN NOYER SCULPTÉ, FIN XIXE-DÉBUT XXE SIÈCLE

AN EGYPTIANIZING CARVED WALNUT CEREMONIAL ARMCHAIR, LATE 19TH–EARLY 20TH CENTURY

le dossier ajouré surmonté de fleurs de lotus et orné d'une allégorie de l'Egypte antique en bas-relief encadrée de papyrus, les accotoirs à colonnettes terminés en têtes de lion, l'assise pleine reposant sur un piètement en griffe
Haut. 117 cm, larg. 67 cm, prof. 53 cm ; Height 46 in, width 23 1/3 in, depth 21 in

the *ajouré* backrest surmounted by lotus flowers and decorated with a low-relief allegory of ancient Egypt framed by papyrus motifs, the armrests supported by small columns ending in lion heads, the plain seat resting on claw feet

†† € 1,800-2,000

4

ÉTENDARD EN BRONZE, LOURISTAN, VERS LE VIIIE SIÈCLE AVANT J.-C.

A LURISTAN BRONZE FINIAL, CIRCA 8TH CENTURY B.C.

sous la forme de deux félins rampants confrontés et joints, la gueule grande ouverte
Haut. 15,3 cm., Height: 6 in.

in the form of two confronted and conjoined rampant felines with gaping jaws

PROVENANCE

Hôtel Drouot, Paris, Collection X... Première vacation. Bronzes du Louristan et d'Amlash, 3e-1er millénaire av. J.C., 22 mai 1980, lot 292 (ill.)
Galerie Kevorkian, Paris
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis auprès du précédent à la Tefaf Maastricht en 2022.

Le numéro *1432* est peint en blanc sur le côté d'une des jambes inférieures.

Pour des exemples similaires, voir A. Godard, « Bronzes du Luristan », dans *Ars Asiatica*, XVII, Paris, 1931, Pl. LIII, n° 198, P. R. S. Moorey, *Catalogue of the Persian Bronzes in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1971, n° 166-171 et P. Amiet, *Les Antiquités du Luristan - Collection David Weill*, Paris, 1976, n° 208.

The number 1432 is painted in white along the side of one of the lower legs.

For related examples see A. Godard, "Bronzes du Luristan", *in Ars Asiatica*, XVII, Paris, 1931, Pl. LIII, no 198, P. R. S. Moorey, *Catalogue of the Persian Bronzes in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1971, nos. 166-171 and P. Amiet, *Les Antiquités du Luristan - Collection David Weill*, Paris, 1976, no 208.

†† € 4,000-6,000

5

APPLIQUE EN BRONZE REPOUSSÉ, IRAN, 1ER MILLÉNAIRE AVANT J.-C.

A REPOUSSÉ BRONZE APPLIQUE, IRAN, 1ST MILLENNIUM B.C.

réalisé à partir d'une seule feuille de métal, en forme de cheval stylisé bondissant vers la gauche, la crinière hérissée, son corps stylisé orné en relief de cercles concentriques sur les hanches, les côtes verticales flanquées de bosses sur les flancs et des crêtes parallèles sur le cou incurvé
8 x 12 cm., 3 ⅛ x 3 ¾ in.

made from a single sheet of metal, in the form of a stylised horse leaping to left, with spiky mane, its stylised body decorated in relief with concentric circles on the haunches, vertical ribs flanked by bosses across the flank, and parallel ridges on the arching neck.

PROVENANCE

Dr. Ralph C. Marcove (1929 - 2001), New York
B. Bandy, Rochester, Michigan
Royal-Athena Galleries, New York, inv. BB0204C, probabement acquis auprès du précédent
Daniel Hourdé Collection, Paris, acquis auprès du précédent le 18 novembre 2006

EXPOSITION(S)

Miami University Art Museum, 1987-1995
Ball State University Art Museum, 1995-2002

BIBLIOGRAPHIE

Royal-Athena Galleries, New York, *Art of the Ancient World*, vol. XIV, janvier 2003, n° 223, illus.

Le numéro *HU8618c* inscrit à l'encre noire sur une bande de peinture blanche au revers

The number HU8618c is inscribed in black ink on a strip of white paint on the reverse.

€ 5,000-7,000

6

DANIEL HOURDÉ
n. 1947

Le Roi las

signé *Hourdé* sur le pied droit ; numéroté *1/8* et porte la marque du fondeur *TEP* sur le pied gauche
bronze et acier peint
Haut. 207 cm., Larg. 140 cm., Prof. 102 cm. ; Height: 81 ½ in., Width. 55 ⅛ in., Depth. 40 ⅛ in.
Exécutée en 2020, cette oeuvre est le numéro 1 d'une édition en 8 exemplaires.

signed *Hourdé* on the right foot ; numbered *1/8* and bears a *TEP* foundry mark on the left foot
bronze and painted steel
Executed in 2020, this work is number 1 from an edition of 8.

EXPOSITION(S)

Galerie Larock-Granoff, Paris, 2021
L'Isle-sur-la-Sorgue, Festival Partage des Arts, 2024

BIBLIOGRAPHIE

Arts and the City, 27 août 2021
Dominique Baqué, *Daniel Hourdé*, Paris 2021, p. 12-13, illustré en couleurs
Beaux Arts Magazine, 20 septembre 2021

†† € 45,000-50,000

7

FIGURE D'EFFIGIE EN PIERRE, MEZCALA

Fin de la Période Préclassique, env. 300-100 av. J.-C.

MEZCALA STONE EFFIGY FIGURE

Late Preclassic, circa 300 - 100 BC

Haut. 5 cm, Larg. 8 cm ; Height: 1 ⅞ in., Width: 3 ⅛ in.

PROVENANCE

Fine Arts of Ancient Lands, New York, acquis dans les années 1970
David Bramhall, New York, acquis au précédent
Galerie Merrin, New York
Collection Gerard Geiger, Genève, acquis au précédent
Etude Binoche, Paris, *Collection Gérard Geiger*, 14 mars 2009, lot 40
Binoche et Giquello, Paris, *Collection Regine et Guy Dulon: Art Precolombien et Tableaux Modernes, Oeuvres de Prinner*, 19 juin 2015, lot 62
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Peter Joralemon, Justin Kerr, Frances Pratt, et. al, *At the Heart of Precolumbian America: The Gérard Geiger Collection*, Milan, 2003, p. 115, fig. 56

†† € 3,000-5,000

Les petites figures d'effigie en pierre représentant des animaux sont une composante importante de la tradition Mezcala avec une variété de créatures représentées notamment des oiseaux, des chiens, des serpents, des chauves-souris, des grenouilles, des poissons ainsi que des iguanes. Chacune servait probablement d'« emblème totémique, d'amulette porte-bonheur et de symbole participant à des rituels »[1].

Comme sur cette figure de canidé, les amulettes présentent des perforations aux membres afin de pouvoir être portées et transportées.

Cf. Pour des exemples similaires, voir Gay et Pratt, op. cit., p.161, planches 179-181.

1 Carlo Gay et Francis Pratt, *Mezcala, Sculpture en pierre ancienne de Guerrero, Mexique* , Genève, 1992, p. 149

Small stone animal effigies were an important component of the Mezcala tradition, with the variety of creatures portrayed including birds, dogs, serpents, bats, frogs, fish and iguanas. Each likely served as a "totemic emblem, good-omen amulets, and as symbolic participants in rituals".[1]

As on this figure of a canine, the amulets have perforations on the limbs so they could be worn and transported.

Cf. For similar examples, see Gay and Pratt, op. cit., p. 161, Plates 179-181.

[1] Carlo Gay and Francis Pratt, *Mezcala, Ancient Stone Sculpture from Guerrero Mexico*, Geneva, 1992, p. 149

8

BOSSU ASSIS, COLIMA

Protoclassique, env. 100 av. J.-C.- 250 ap. J.-C.

COLIMA FIGURE OF A HUNCHBACK

Protoclassic, circa 100 BC - AD 250

Haut. 34 cm, Larg. 27 cm ; Height: 13 ⅜ in., Width: 10 ⅝ in.

PROVENANCE

Proctor Stafford, Los Angeles, acquis entre 1947 et 1968
Mrs. Barbara Hinton, Los Angeles, transmis par descendance
Ron Normandeau, Anthropos Fine Art Gallery, Malibu
Ancient Art of the New World, New York
Collection privée américaine, acquis en 1999
Binoche et Giquello, Paris, *Importante Collection Américaine d'Art Precolombien*, 6 juin 2019, lot 56
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Justin Kerr, *A Pre-Columbian Portfolio: an Archive of Photographs*, mayavase.com, 2002, 8073a, b, c.

†† € 20,000-30,000

Dans les cultures du Mexique précolombien, une personne présentant une cyphose prononcée, dite bossue, était considérée comme un signe de conscience accrue et de capacités surnaturelles, et celles atteintes de telles difformités occupaient un rôle chamanique. Dans l'art maya, elles étaient représentées comme des serviteurs de la cour royale, et à l'époque aztèque, elles bénéficiaient de quartiers spécialement aménagés. Il a été suggéré que l'empereur Moctezuma II les considérait comme des confidents en matière religieuse.[1] Comme dans le présent exemple, les bossus étaient représentés dans les fines sculptures en céramique des tombes à puits de l'ouest du Mexique, considérés comme des serviteurs indispensables dans l'au-delà, comme ils l'étaient dans la vie.

Le sujet de cette complexe figurine en terre cuite porte des insignes de statut, notamment un collier avec un triple pendentif fait de coquillages ; des brassards aux deux biceps, une ceinture et une coiffe qui épouse l'ouverture évasée du vase au sommet de la tête. Ses deux oreilles sont percées. La figure adopte une posture accroupie, la jambe gauche écartée et le genou droit vertical, ramené contre la poitrine. Cette posture dégage à la fois intensité et sérénité, impressions renforcées par le regard horizontal et plissé. Loin de paraître « affligée », la figure inspire puissance et assurance, avec un buste musclé et un front marqué.

Les jambes de la figure présentent des tibias en forme de lame, une forme que l'on retrouve également dans le nez arqué et proéminent. Cette signature sculpturale distinctive, appelée style « tibia en sabre », se retrouve sur d'autres figurines en terre cuite de Colima.

Cf. Pour exemples, voir Richard F. Townsend, *L'ancien Mexique occidental : Art et Archéologie du passé inconnu*, 1998, p. 241, fig. 18 ; Sotheby's, New York, *Pre-Columbian and American Indian Art*, 17 mai 2000, lot 110. Vente Sotheby's, New York, *Art africain, océanien et précolombien*, 15 mai 2015, lot 52 : une figurine ayant appartenu à la collection de Nelson Rockefeller ; et pour un exemple particulièrement saisissant, vente Sotheby's, New York, *Art d'Afrique, d'Océanie et des Amériques*, 15 mai 2017, lot 83, également reproduit dans l'ouvrage de Hasso von Winning, *Pre-Columbian Art of Mexico and Central America*, New York, 1968, p.89, pl. 72.

[1] Jacki Gallagher, *Companions of the Dead: Ceramic Tomb Sculpture from Ancient West Mexico*, 1983, p. 39

In the cultures of Pre-Columbian Mexico, a person with the exaggerated body form of kyphosis, known as hunchback, was considered a sign of enhanced consciousness and supernatural ability, and people with such deformities took on a shamanic role. In Maya art they were shown as royal court attendants, and in the Aztec period they were provided specially appointed quarters. It has been suggested that the Emperor Moctezuma II considered them as confidants in religious matters.[1] As in the present example, hunchbacks were portrayed in the fine ceramic sculptures of the shaft tomb tradition of West Mexico, considered necessary attendants in the afterlife, as they were in life.

The subject of this complex terracotta figure wears regalia of status, including a necklace with a triple pendant of shells ; arm bands on both biceps, a belt, and a cap contiguous with the flared opening of the vessel atop of the head. Both ears are pierced. The figure assumes a crouching posture with his left leg butterflied outward and his right knee positioned vertically and pulled into the chest. This posture exudes both intensity and calm, feelings reinforced by the squinted horizontal eyes. Far from seeming 'afflicted', the figure exudes power and confidence, with a muscular upper body and strong brow.

The legs of the figure are formed with dramatic blade-shaped shins, a form echoed also in the large arching nose. This distinctive sculptural signature - referred to as the 'saber-shin' style - is seen in other Colima terracotta figures.

Cf. For examples see Richard F. Townsend, *Ancient West Mexico: Art and Archaeology of the Unknown Past*, 1998, p. 241, fig. 18; Sotheby's, *New York, Pre-Columbian and American Indian Art*, May 17, 2000, lot 110; Sotheby's, New York, *African, Oceanic & Pre-Columbian Art*, May 15, 2015, lot 52, for a figure previously in the collection of Nelson Rockefeller; and for a particularly dramatic example, Sotheby's, New York, *Art of Africa, Oceania, and The Americas*, May 15, 2017, lot 83 which is also published in Hasso von Winning, *Pre-Columbian Art of Mexico and Central America*, New York, 1968, p. 89, pl. 72.

[1] Jacki Gallagher, *Companions of the Dead: Ceramic Tomb Sculpture from Ancient West Mexico*, Los Angeles, 1983, p. 39

9

DEUX STATUETTES ZACATECAS

Protoclassique, env. 100 av. J.-C.- 250 ap. J.-C.

TWO ZACATECAS FIGURES

Protoclassic, circa 100 BC - AD 250

Haut. 40 cm et 37,5 cm ; Height: 15 ¾ in. and 14 ¾ in.

PROVENANCE

Daniel M. Friedenberg, (Collection John Platt), Greenwich
Sotheby's, New York, 15 mai 2003, lot 235, consigné par le précédent
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

EXPOSITION(S)

University of Virginia Art Museum, *The John Platt Collection of Pre-Columbian Art*, 1986
Bruce Museum, Greenwich, *A Cosmic View: Pre-Columbian Art from the John Platt Collection*, September 25, 1994 - January 8, 1995

BIBLIOGRAPHIE

Hasso von Winning, *The John Platt Collection of Pre-Columbian Art*, Charlottesville, 1986, pp. 40-41, fig. 23 and 24
Deborah Brinckerhoff, *A Cosmic View: Pre-Columbian Art from the John Platt Collection*, Greenwich, 1994, p. 40, checklist no. 108 and 109

€ 8,000-12,000

Les figurines de Zacatecas représentent l'un des styles les plus vivants et abstraits de l'ouest du Mexique. Elles se caractérisent par des corps d'une extrême légèreté et sont systématiquement réalisées avec des yeux percés et expressifs, des bras fins et recourbés, et des engobes rouges et crème ornés de motifs géométriques et de réserves. La figure masculine, ici représentée comme un musicien jouant du tambour, arbore une coiffure unique, les cheveux sont enroulés autour de supports verticaux, évoquant des tiges de champignons. Découvertes dans la région nord-est de Jalisco-Zacatecas, ces figurines, sous-groupe distinctif, n'ont probablement été produites que pendant quelques générations. Elles illustrent les rôles masculins et féminins des cérémonies rituelles importantes au sein des sociétés anciennes.

Cf. Pour des exemples similaires, voir Mireille Holsbeke et Karel Arnaut (dir.), *Offrandes pour une nouvelle vie : Images funéraires de l'ouest du Mexique précolombien*, Anvers, 1998, p.163, fig. 88.

Zacatecas figures are one of the most lively and abstract styles of West Mexico. Noted for their feather weight bodies and consistently made with stark pierced eyes, thin looped arms, and red and cream slip in geometric and resist designs. The male figure, here depicted as a musician playing a drum, has a unique hairstyle in which the hair is wrapped around upright supports, giving the appearance of mushroom-like stalks. Found in the northeastern Jalisco-Zacatecas region, this distinctive subgroup of figures was probably produced for only a few generations. The figures portray the male and female roles of ritual ceremony important within ancient societies.

Cf. For similar examples, see Mireille Holsbeke and Karel Arnaut, eds., *Offerings for a New Life: Funerary Images from Pre-Columbian West Mexico*, Antwerp, 1998, p. 163, fig. 88.

10

STATUE ENCENSOIR MONUMENTALE D'UNE DIVINITÉ, VERACRUZ

Période Post-Classique, env. 900-1200 ap. J.-C.

MONUMENTAL VERACRUZ FIGURAL INCENSARIO

Postclassic, circa AD 900 - 1200

Haut. 71,1 cm ; Height: 28 in.

PROVENANCE

Stendahl Gallery, Los Angeles, acquis en 1968
Collection privée américaine
Sotheby's, New York, *African, Oceanic and Pre-Columbian Art*, 15 mai 2009, lot 142, consigné par le précédent
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Hasso von Winning, *Pre-Columbian Art of Mexico and Central America*, New York, 1968, p. 169 and p. 201, fig. 260

€ 12,000-18,000

La sculpture dramatique de Mictlantecuhtli, dieu de la mort, est intimement liée au cycle de la recréation et de la régénération. Dans le mythe de l'acte final de la création, Quetzalcoatl rassembla les ossements des peuples précédents du royaume de Mictlantecuhtli, les utilisant pour former de nouveaux clans et familles.[1]

Ici, la divinité est représentée avec un corps massif en forme de tonneau et des muscles pectoraux soutenant les traits squelettiques de la tête, des bras et des jambes. On pense que les grandes versions creuses de la divinité servaient d'encensoirs, placés au-dessus de feux fumants, créant un effet saisissant et spectaculaire.

Cf. Pour la figure en grès de Mictlantecuhtli dans une posture similaire, au British Museum, voir Am1849,0629.2

[1] Mary Miller et Simon Martin, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Londres, 1993, p. 113.

The dramatic sculpture of the deity Mictlantecuhtli, the god of death, is intimately linked to the cycle of recreation and regeneration. In the myth of the final act of creation, Quetzalcoatl gathered the bones of previous peoples from Mictlantecuhtli's realm, using them to form new clans and families.[1]

Here, the deity is portrayed with a massive barrel body and pectoral muscles supporting the skeletal features of the head, arms, and legs. It is believed the large hollow versions of the deity functioned as incensarios, placed over smoking fires, creating an apt and dramatic effect.

Cf. For the sandstone figure of Mictlantecuhtli in a similar posture, in the British Museum, see Am1849,0629.2.

11

MASQUE HEAUME, SULKA, NOUVELLE-BRETAGNE, ARCHIPELLE BISMARCK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

SULKA HELMET MASK, NEW BRITAIN, BISMARCK ARCHIPELAGO, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 76 cm ; Height: 29 ⅞ in.

PROVENANCE

Probablement acquis in situ par Richard Parkinson (1844-1909), résident dans la Péninsule Gazelle, Nouvelle Angleterre, entre 1882-1909
Collection Dr. Heinrich Lahmann (1860-1905), Dresde
Museum für Völkerkunde, Dresde, août 1932 (N° 47658)
Everett Rassiga, New York, acquis du précédent par échange
Sotheby's, New York, 20 novembre 1991, lot 21, consigné par le précédent
Collection privée, Allemagne
Sotheby's, New York, *African, Oceanic, And Pre-Columbian Art*, 7 mai 2016, lot 9
Collection Daniel Hourdé, Pairs, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Anthony JP Meyer, *Oceanic Art/Ozeanische Kunst/Art Océanien*, Cologne, 1995, p. 372, n° 406

⊙ †† € 80,000-120,000

Par Philippe Peltier

Les masques Sulka de Nouvelle-Bretagne comptent parmi les créations les plus étonnantes d'une région, le Pacifique, qui n'en manque pourtant pas.

On connait sept différents types de masques Sulka désignés localement sous le terme générique de *o hemlout* (terme qui peut se traduire par « vieux hommes » et qui désigne plus spécifiquement les grands masques parasols). L'un d'entre eux est appelé *sisiu* (ou encore *susu, sisi, sisu*), mot dont le sens ne nous est pas connu. L'exemplaire ancien et remarquable reproduit ici appartient à cette dernière catégorie.

La forme générale des masques *sisiu* est un cône réalisé en ajustant et en liant d'étroites baguettes de bois. Cette structure est ensuite recouverte de très fines bandes de la moelle d'une liane (*ngausie*) patiemment et régulièrement cousues avec des fibres de bananiers. L'ensemble, d'une résistance étonnante, s'agrémente d'inflexions données à l'armature. Ici, elles dessinent des arcades sourcilières et donnent naissance, sur le front, à deux arêtes qui se transforment à l'arrière de l'objet en deux larges bandes formant une niche. A ces inflexions de structures, les créateurs peuvent ajouter des éléments indépendants fabriqués avec les mêmes matières comme ici un triangle pour le nez, deux rectangles pour les oreilles, deux boutons pour les yeux et un triangle, fixé horizontalement prolongeant les bandes formant la niche. A ces éléments s'ajoutent, pour compléter les signes du visage, une petite planche de bois pour la bouche – les dents étant teintes en noir à l'image de la teinture à base de manganèse appliquée sur les dents des jeunes garçons lors de leur initiation.

La structure du masque une fois réalisée, elle est peinte en rouge, couleur obtenue par les hommes en mastiquant des feuilles d'une plante de la famille des *coleus*. Enfin, des motifs noirs sont tracés avant d'être colorés en blanc et en vert, cette dernière couleur étant d'un usage rare dans le Pacifique. Si la couleur rouge est associée au sang des ancêtres, les motifs ne semblent pas avoir de sens particulier (en tout cas ils ne sont pas compris par les non-initiés). Inspirés par des formes naturelles, ces motifs sont conçus pour attirer l'attention des spectateurs et créer ainsi l'émerveillement. Enfin le masque est achevé par la fixation d'une coiffe en plume de casoar et, à sa base, attachée quelques instants avant sa sortie, une collerette de feuilles jaunes de cordylines.

Toutes les étapes de fabrication d'un masque - étapes qui obéissent à des règles strictes et des actes magiques qui renforcent son pouvoir - ont lieu en forêt dans un enclos réservé aux hommes initiés. Cette fabrication peut nécessiter plusieurs semaines. Elle est pour chaque masque confiée à la responsabilité d'un homme qui ne pourra cependant pas le porter lors de sa sortie mais devra l'échanger avec un autre homme.

Afin de célébrer la fin de l'initiation des jeunes garçons et des jeunes filles, l'ensemble des masques *sisiu* confectionnés à cette occasion dansent en ligne sur la place du village. Leur performance est de courte durée. Moins de dix minutes. Elle est trépidante. Les danseurs frappent le sol afin de le faire résonner. L'effet escompté est celui de la surprise, de l'étonnement et parfois de la sidération face à la présence fastueuse des ancêtres des clans.

André Breton possédera dans ses collections un de ces rares masques Sulka « en pain de sucre ». -il figure dans la vente de la collection Breton-Eluard en 1931 - preuve s'il en est que leur effet de fascination avait dès cette époque, joué sur lui. Cet effet de fascination opérera à nouveau quand Breton découvre, en juin 1945, les grands masques *o hemlout* du Field Museum de Chicago.

Comme il l'expliquera quelques mois plus tard, si l'art océanien a toujours jouit pour les surréalistes d'un prestige absolu, les masques Sulka par l'invention de leurs formes représentent ce que l'on peut imaginer de plus abouti et infligent, à ceux qui savent les regarder, « une morsure poétique ». Par leur présence mystérieuse, ils témoignent de ce point extrême « jusqu'où peut aller le sublime poétique. »

By Philippe Peltier

Sulka masks from New Britain rank among the most astonishing creations of a region - the Pacific - that is itself far from lacking in extraordinary artistic traditions.

Seven distinct types of Sulka masks are known, designated locally by the generic term *o hemlout* (a term that translates roughly as "old men", and refers more specifically to large parasol-like masks). One of these types is known as *sisiu* (also referred to as *susu, sisi or sisu*), the meaning of which remains unknown to us. The early and remarkable exemplar reproduced here belongs to this category.

The general shape of *sisiu* masks is conical, constructed by assembling and binding together narrow wooden slats. This framework is then covered with very fine strips of pith taken from a vine (*ngausie*), patiently and regularly stitched together using banana fibres. The resulting, surprisingly strong structure, is shaped through subtle inflections to the framework. In the piece at hand, these inflections delineate arched brows and create two ridges on the forehead that fan out towards the rear of the piece into two broad bands forming a niche. The creators can sometimes add independent elements fashioned from the same materials to these structural inflexions: here, a triangular shape for the nose, two rectangles for ears, two buttons for eyes, and a horizontally fixed triangle extending the bands that form the niche. To complete the facial features, these elements are complemented by a small wooden plank forming the mouth, with teeth stained black in reference to the manganese-based dye applied to the teeth of young boys during their initiation.

Once the structure of the mask has been completed, it is painted red, a colour that men obtain by chewing the leaves of a plant from the *coleus* family. Black motifs are then drawn on and subsequently coloured in white and green, although the latter is rarely used in the Pacific. While red is associated with the blood of the ancestors, the motifs themselves do not appear to carry a specific meaning - at least not one understood by the uninitiated. Inspired by natural forms, they are designed to capture the attention of the viewer and generate a sense of wonder. To complete the mask, a cassowary feather coiffure is attached, along with a collar of yellow cordyline leaves, which is fastened at the base just before the mask makes its appearance.

Each step in the mask-making process - all of which follow strict rules and involve magical acts that enhance its power - takes place in the forest, in an enclosure accessible only to initiated men. It can require several weeks. Each mask is made by a man who will, however, not be the one to wear it when it comes out, as he will have to trade it with another man.

To mark the completion of the initiation of young boys and girls, all the *sisiu* masks made for the occasion dance in a line across the village square. Their performance is brief - less than ten minutes - but highly energetic. Dancers strike the ground to create resonance. The intended effect is one of surprise, astonishment and even possibly awe at the sumptuous presence of the clan's ancestors.

André Breton owned one of these rare "sugarloaf" Sulka masks in his collection - it appeared in the 1931 Breton–Éluard auction - clear evidence of the fascination they exerted upon him from an early date. This sense of fascination resurfaced when Breton encountered the large *o hemlout* masks at the Field Museum in Chicago in June 1945.

As he would go on to explain a few months later, "whilst Oceanic art had always enjoyed absolute prestige among the Surrealists, Sulka masks, in their formal invention, represent the most fully realised expression one can imagine, inflicting upon those who know how to view them 'a poetic gouge'. Through their mysterious presence, they reveal the extremes to which the poetic sublime can reach."

“Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d’Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d’une autre forme et d’une autre croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances”

Guillaume Apollinaire, Alcools, 1913

Danse de tatanua à Fezoa. Photographie Alfred Bühler, 1930

Considérées comme « l’une des formes d’art les plus inattendues que l’homme ait pu imaginer ; un art qui révèle une prodigieuse imagination, et plus encore une incroyable dextérité d’exécution » (Jean Guiart, Océanie, 1963, p.293), les œuvres malangan exercèrent immédiatement un pouvoir de fascination sur les européens. La virtuosité de leurs motifs et des techniques employées, l’inquiétante étrangeté de leurs formes, leur imbrication savante de symboles, font de ces objets l’une des créations les plus spectaculaires de l’Océanie.

Regarded as “one of the most unexpected art forms that man could have imagined; one that reveals a prodigious imagination and, beyond that, extraordinary skill in its execution” (Jean Guiart, Océanie, 1963, p. 293), Malangan artworks instantly captivated Europeans. Their skillful use of motifs and craftsmanship, the uncanny strangeness of their shapes, and their expertly interwoven symbols all combine to make these pieces some of the most spectacular creations in Oceania.

L’ENSEMBLE NOUVELLE-IRLANDE DE LA COLLECTION DANIEL HOURDÉ

Par Jean-Philippe Beaulieu

La collection de Daniel Hourdé est exemplaire pour les objets de Nouvelle Irlande qu’elle comporte. Les quatre objets présentés aujourd’hui par Sotheby’s sont des chefs-d’œuvre anciens du corpus. Leur grande qualité est de celle des objets collectés durant les premiers contacts, avant l’établissement de l’ordre colonial allemand. Cet ensemble permet d’illustrer la flamboyante diversité des objets crées pour les rites funéraires Malagan au XIXème siècle.

Les sculptures malagan (lots 12 et 15) étaient réalisées dans le nord de la Nouvelle-Irlande dans le cadre de rituels commémoratifs en l’honneur des défunts. Leur fabrication, leur présentation et leur utilisation lors d’une cérémonie avaient une signification particulière.

Tout d’abord, les statues suivent une codification et des règles de confection très précises et strictes dans le cadre d’un système de copyright, les liant à une vingtaine de sous-traditions différentes. A chaque sous-tradition sont associés des masques, des sculptures, des chants spécifiques et des incantations pour les « activer » lors de la cérémonie où ils sont présentés. La quasi-totalité des sculptures et des masques Malagan sont réalisés dans un bois tendre de la famille du tilleul, l’Alstonia scholaris. Les droits sont transmis lors d’une cérémonie, pour l’utiliser par la suite. Le sculpteur, par son interaction avec le propriétaire des droits, réalise un Malagan respectant les caractéristiques principales du copyright, mais il conserve aussi sa liberté créatrice. Ainsi, il n’existe pas deux Malagans identiques, mais des objets différents, ou parfois des objets se ressemblant mais avec des variations.

Par exemple, le Malagan du lot 15 comporte de multiples éléments en commun avec une frise de la vente Vérité, il s’agit ici probablement du même groupe de sculpteurs. Le Malagan du lot 12 porte une coiffe pointue particulière, et une longue langue dardée verticalement jusqu’au front, tout comme un Malagan de la collection de Maurice de Vlamminck publié en 1930 (vente Vérité 2006, Rosethal 2010).

Les Malagans n’étaient utilisés qu’une seule fois, puis stockés dans la maison des hommes jusqu’à ce qu’ils soient détruits, abandonnés ou vendus. La présentation d’un malagan lors d’une cérémonie était un moyen pour quelqu’un de rendre hommage aux morts et aux membres de son clan, et elle conférait également du prestige à son propriétaire et à son sculpteur. La présence de pigments sur une statue malagan indique qu’elle fut collectée peu de temps après son utilisation rituelle (lot 12), une absence de pigments (lot 15) suggère qu’elle fut collectée bien après.

La collection Hourdé présente aussi un imposant masque heaume en bois (lot 14), que l’on connaît sous les noms de Matua ou Vanis. Ce masque est un Malagan et sa création a été soumise au même corpus de règles strictes de copyright que les statues. Il eut un rôle rituel important car en arrivant dans le village, il levait les Tabous et marquait le début de la dernière étape de la cérémonie Malagan. Ce masque, contrairement aux statues Malagan a pu être utilisé en différentes cérémonies, tout comme le très ancien masque Tatanua (lot 13), dont nous avons retrouvé une photo datant de 1889, dans une condition très voisine d’aujourd’hui.

The Daniel Hourdé collection is unique in the quality and rarity of its New Ireland works. The four objects presented today by Sotheby's are early masterpieces of the corpus. Their exceptional quality places them among the objects collected at the time of first contacts, prior to the establishment of German colonial rule. This group illustrates the flamboyant diversity of objects created for Malagan funerary rites in the 19th century.

Malagan sculptures (lots 12 and 15) were produced in northern New Ireland as part of commemorative rituals in honour of the deceased. Their production, display and use during a ceremony bore a specific significance.

First, these statues follow a highly codified and strictly regulated system of production governed by intellectual property rights, which links them to around twenty distinct sub-traditions. Each sub-tradition is associated with specific masks, sculptures, songs and incantations intended to "activate" them during the ceremony where they are presented. Almost all Malagan sculptures and masks are carved from a softwood belonging to the linden family: Alstonia scholaris. The property rights are transferred during a ceremony and may then be used. As a sculptor interacts with the copyright holder, this allows them to create a Malagan that respects the main characteristics of the copyright, whilst also retaining their creative freedom. This means that no two Malagans are identical; instead, they are each unique objects, some of which may resemble one another but with subtle variations. For instance, lot 15 is a Malagan that has many elements in common with a frieze from the Vérité auction, and was probably made by the same group of sculptors. The Malagan from lot 12 sports a distinctive pointed coiffure and has a long tongue that protrudes vertically all the way up to the forehead, just like a Malagan from Maurice de Vlamminck's collection published in 1930 (Vérité auction 2006, Rosethal 2010).

Malagans were only used once, then stored in the men's house until they were destroyed, discarded or sold. The presentation of a Malagan during a ceremony was a way for an individual to honour the dead and the members of their clan, while also conferring prestige upon both its owner and its sculptor. If a Malagan figure still has pigments on it, that means it was collected not long after it was used in a ritual (lot 12). If there are no pigments left (lot 15), that suggests it was collected much later.

The Hourdé collection also includes an imposing wooden helmet mask (lot 14), known as Matua or Vanis. This mask is a Malagan, and its creation was subject to the same strict corpus of copyright rules as the statues. It played an important ritual role: upon arriving in the village, it lifted Taboos and marked the beginning of the final stage of the Malagan ceremony. Unlike Malagan statues, this mask may have been used in a variety of ceremonies, as could the very early Tatanua mask (lot 13), for which a photograph dated 1889 survives, showing it to be in a condition very similar to the one it is today.

12

STATUE MALANGAN, NOUVELLE-IRLANDE, ARCHIPEL BISMARCK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

MALAGAN FIGURE, NEW IRELAND, BISMARCK ARCHIPELAGO, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 129 cm ; Height: 50 ¾ in

PROVENANCE

Probablement Everett Rassiga, New York / Budapest / Genève
Patricia Withofs, Londres
Daniel Hourdé, Paris
Collection privée française
Christie's, Paris, *Art Océanien, Africain et d'Amérique du Nord : Collection Bottet et à divers amateurs*, 14 juin 2011, lot 175
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Arts d'Afrique Noire, n° 78, été 1991, p. 43

◉ € 80,000-120,000

Par Jean-Philippe Beaulieu

Ce superbe Malagan est typique des objets de la période 1880-1890 pour la qualité de sa sculpture et de ses pigments. Il est présenté dans des conditions de conservation excellentes, indiquant qu'il fut collecté peu de temps après son utilisation rituelle. La majorité des Malagans sont des évocations d'hommes puissants. Ici, on découvre qu'il s'agit d'une femme à genoux, la poitrine pointue, les côtes saillantes, portant un large pagne avec de longs bras pendants. Ses jambes sont fines et très stylisées. La tête est affublée d'une coiffe conique qui est typique de ce que les femmes portaient en Nouvelle-Irlande pour se protéger de la pluie. On la retrouve aussi parfois sur certaines statues d'hommes, comme celui de la collection de Maurice de Vlamminck (Ponceton 1930, vente Vérité 2006, puis Rosenthal), ou celui publié par le musée Goddefroy en 1881 et actuellement au Field Museum de Chicago. Les oreilles ont des lobes très distendus, et se prolongent en des plumes dardées de part et d'autre de la coiffe. La coiffe est flanquée de deux extensions verticales au-dessus des oreilles, évocation de plumes. Les cheveux sont sombres, réalisés par une combinaison de cire d'abeille et de pâte de noix de Parinarium laurinum. Le Malagan est entièrement couvert de pigments dessinant des motifs géométriques. Nous avons identifié une figure avec une iconographie voisine mais bien moins raffinée, acquise par le musée de Dunedin en 1924 (D 24.1790)

By Jean-Philippe Beaulieu

This beautiful Malagan is a typical example of the quality of carving and pigments found in objects from the 1880-1890 period. It is presented in excellent condition, indicating that it was collected shortly after its ritual use. Most Malagans evoke powerful men. However, it is clear in this piece that the figure is a kneeling woman, with pointed breasts and protruding ribs, wearing a wide loincloth with long, dangling arms. Her legs are slender and highly stylised. The head is crowned with a conical coiffure typical of those worn by women in New Ireland to protect them from the rain. This coiffure can also sometimes be seen worn by male figures, such as one in the collection of Maurice de Vlaminck (Ponceton 1930; Vérité sale 2006; later Rosenthal), or the figure published by the Goddefroy Museum in 1881 and now held in the Field Museum, Chicago. The ears have greatly distended lobes, extending into feather-like projections on either side of the coiffure. The coiffure itself is flanked by two vertical extensions above the ears, evoking feathers. The hair is dark and created using a combination of beeswax and paste made from Parinarium laurinum nuts. The Malagan is entirely covered in pigments forming geometric motifs. We have identified a figure with similar iconography but far lesser intricate, acquired by the Dunedin Museum in 1924 (D 24.1790).

13

MASQUE TATANUA, NOUVELLE-IRLANDE, ARCHIPEL BISMARCK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

TATANUA MASK, NEW IRELAND, BISMARCK ARCHIPELAGO, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 36 cm ; Height: 14 ⅛ in.

PROVENANCE

Acquis *in situ* par Semper en 1889
Museum Für Volkerkunde, Dresde (inv. num. 7175)
Collection Morris J. Pinto (1925-2009), Genève, Paris, et New York
Sotheby's Parke Bernet, New York, *Fine African and Oceanic Art*, 14 novembre 1980, lot 50
Patricia Withofs, Londres
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent circa 1985

BIBLIOGRAPHIE

Adolf Bernard Meyer, *Masken von Neu Guinea und dem Bismarck archipel / Herausgegeben mit unterstutzung der Generaldirection der Koniglichen sammlungen fur Kunst und Wissenschaft zu Dresden von Dr. A.B. Meyer ... Mit 15 Tafeln in Lichtdruck,* Dresden, Stengel & Markert, 1889, pl. XXII, n° 2

◉ € 40,000-60,000

Par Jean-Philippe Beaulieu

Les Tatanua sont les masques les plus emblématiques de Nouvelle Irlande. Ces masques-heaumes sont facilement identifiables avec leur visage sculpté avec exubérance, leur coiffe évoquant une crête mohawk. Ils sont dansés en groupe, en une chorégraphie complexe, le pas léger, la musique évoquant le son des oiseaux. Autrefois, ils incarnaient l'esprit *tanua* du défunt, son âme, et ils permettaient de clôturer les rites funéraires Malagan de Nouvelle Irlande. Contrairement aux statues Malagan qui ne sont utilisées qu'une seule fois, les Tatanuas peuvent participer à différentes cérémonies au fil des ans, rythmant la vie des clans. On connaît des centaines de masques Tatanua dans les collections muséales ou privées, leur immense majorité fut collectée dans la période 1902-1914.

Le masque Tatanua de Daniel Hourdé est parmi les plus anciens connus, composé exclusivement de matériaux autochtones, aucun tissu ou fibre venant des échanges coloniaux. La face affiche de larges narines retroussées, surplombant une large mâchoire projetée, et des oreilles aux lobes distendus. La peinture de la face est d'une très grande finesse. Ce masque possède tous les attributs des chefs d'œuvre du corpus, dégageant une puissance primale.

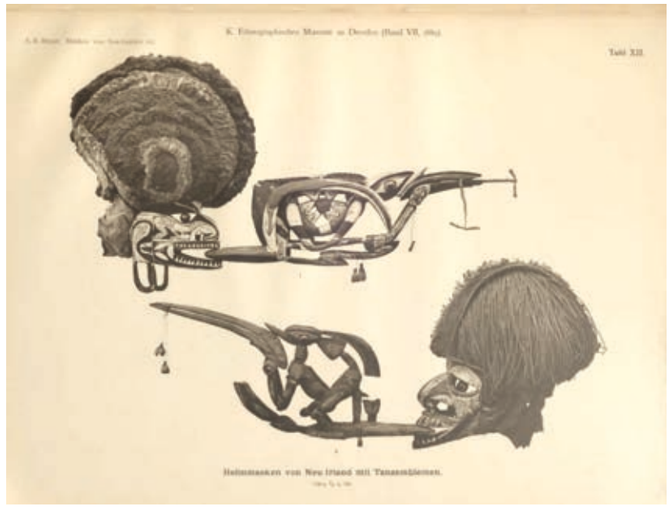
Ce masque fut publié en 1889 par Adolf Bernhard Meyer dans sa monographie consacrée aux masques de l'archipel Bismarck. Il est illustré sur la planche 12, et un ornement de bouche avait été rajouté pour la mise en scène de la photo. L'auteur commente *"Masque en bois, fibres végétales, moelle et fibres. Yeux en opercule de Turbo. Blanc, rouge, noir, jaune. Le côté du casque non représenté est recouvert de morceaux de moelle disposés en mosaïque, sous lesquels se trouvent des bandes horizontales noires, blanches, jaunes et rouges. Le porteur voit à travers les trous pour les yeux. M. Semper a rapporté le masque de Palau ou des Philippines, il l'avait reçu d'un capitaine qui le disait provenir des Nouvelles-Hébrides, ce qui est toutefois erroné".* Meyer l'attribue bien évidement à la Nouvelle Irlande, commentant qu'il est proche d'un exemplaire publié par Schmeltz dans le catalogue du musée Goddefroy en 1881(planche XXII, page 120), et que c'est un masque qu'il considère ancien. La date exacte d'entrée dans les collections de Dresde n'est pas claire, mais la lecture des registres suggère un enregistrement en 1887, et donc une collecte quelques années avant. Les photos soulignent aussi qu'il est aujourd'hui dans une condition très proche de 1889.

By Jean-Philippe Beaulieu

The Tatanua are the most iconic masks of New Ireland. These helmet masks are instantly recognisable as they boast exuberantly carved faces and crested coiffures reminiscent of a mohawk. They are danced in groups, in a complex choreography, with light steps and music evoking birdsong. In the past, they embodied the *Tanua* spirit of the deceased - their soul - and were the ones to bring the Malagan funeral rites of New Ireland to a close. Unlike Malagan statues, which were used only once, Tatanua masks could be a part of multiple ceremonies over the years, punctuating clan life. Hundreds of Tatanua masks are known in museums and private collections, with the vast majority collected between 1902 and 1914.

The Daniel Hourdé Tatanua mask is among the earliest known examples and is made up entirely of indigenous materials, with no fabric or fibre originating from colonial trade. The face displays wide upturned nostrils atop a prominent, projecting jaw, and ears with distended lobes. The painting on the face shows great sophistication. This mask possesses all the attributes of the masterpieces of the corpus, radiating a primal power.

This mask was published in 1889 by Adolf Bernhard Meyer in his monograph dedicated to the masks of the Bismarck Archipelago. It is shown as an illustration on plate 12, with a mouth ornament added for the purposes of the photograph. The author comments *"Wooden mask, vegetable fibres, pith and fibres. Eyes made of Turbo opercula. White, red, black, yellow. The side of the helmet - not shown in the illustration - is covered with pieces of pith arranged in a mosaic, beneath which are horizontal bands of black, white, yellow and red. The wearer sees through the eye holes. Mr Semper brought the mask back from Palau or the Philippines; he had received it from a captain who claimed it came from the New Hebrides, which is however erroneous."* Meyer correctly attributes it to New Ireland, noting its proximity to an exemplar published by Schmeltz in the Goddefroy Museum catalogue in 1881 (plate XXII, page 120), and considers it to be an early mask. Its exact date of entry into the Dresden collections is unclear, but a review of the records suggests an inventory in 1887, implying that collection must have taken place a few years earlier. The photographs also reveal that the condition of the mask today is very similar to what it was in 1889.



Adolf Bernard Meyer, *Masken von Neu Guinea und dem Bismarck archipel...*, 1889, couv. et pl. XXII

14

MASQUE MALANGAN MATUA, NOUVELLE-IRLANDE, ARCHIPEL BISMARCK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

MALAGAN MASK, NEW IRELAND, BISMARCK ARCHIPELAGO, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 46 cm, Larg. 26 cm, Prof. 24 cm ; Height: 18 ⅛ in., Width: 10 ¼ in., Depth: 9 ½ in.

PROVENANCE

Patricia Withofs (1934-1998), Londres
Galerie Monbrison, Paris
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2022

BIBLIOGRAPHIE

Nicolas Garnier, *Motifs d'Océanie*, Paris, Hazan, 2011, n° 560, p. 387 (reprod. dessin aquarellé)

⊙ †† € 25,000-35,000

Par Jean-Philippe Beaulieu

Ce puissant masque Malagan en bois sculpté et peint est d'un type connu sous le nom de Matua ou Vanis. Autrefois, il devait être munis de deux grandes oreilles de bois sculptées, enchâssées dans deux espaces latéraux. Sa création fut soumise au même corpus de règles strictes que les statues, mais il a pu être utilisé rituellement plusieurs fois. Ce masque avait un rôle important car en traversant le village avec une attitude hiératique, il levait les Tabous et marquait le début de la dernière étape d'une cérémonie Malagan, avant d'être installé sur un présentoir dans l'enclos rituel. C'est un superbe exemple de la créativité et du talent des sculpteurs de Nouvelle Irlande au XIXème siècle. Une large tête puissante avec un nez busqué, une large bouche d'où dardent deux défenses de porc. Une langouste est positionnée devant la bouche, sa queue attrapée par un poisson, sa mâchoire projetée rejoignant le long bec d'un oiseau au corps massif campé sur la tête.

Crabe, langouste ou crevette-mante sont des éléments que l'on rencontre parfois dans l'art de Nouvelle Irlande. On citera un masque collecté en 1891 avec une langouste sortant de la bouche du musée d'Histoire Naturelle de New York (ST-2202), avec une iconographie voisine. Des oiseaux de même type sont aussi connus sur différents masques ou statues Malagan (Berlin VI 2865, Gottingen Oz 1866, voir aussi les oreilles de masques collectés par Richard Parkinson publié par Meyer en 1900, planche XII, objets 6 et 7). Ce masque est un autre ambassadeur de la virtuosité et de la créativité des artistes de Nouvelle Irlande au XIXème siècle.

By Jean-Philippe Beaulieu

This powerful Malagan mask, carved in wood and painted, belongs to a type known as Matua or Vanis. Originally, it would have featured two large sculpted wooden ears, inserted into the lateral openings. Its creation abided by the same strict corpus of rules as Malagan statues, yet it could be used ritually on many different occasions. The mask played a crucial role: moving through the village in a hieratic manner, it lifted Taboos and marked the opening of the final stage of a Malagan ceremony, before being placed on a stand within the ritual enclosure. It is a beautiful exemplar, showcasing the creativity and talent of nineteenth-century New Ireland sculptors. The mask is topped by a large, powerful head with an aquiline nose and a wide mouth, with two pig tusks projecting from it. In front of the mouth is a spiny lobster, its tail seized by a fish, whose protruding jaw connects with the long beak of a bird, with a massive body that is camped atop the head.

Crabs, lobsters or mantis shrimp are elements that are sometimes found in the art of New Ireland. One such instance is a mask collected in 1891 with a spiny lobster emerging from its mouth, held in the Natural History Museum in New York (ST-2202), which features comparable iconography. Birds of the same type can also be seen on various Malagan masks or statues (Berlin VI 2865; Göttingen Oz 1866; see also the ears of the masks collected by Richard Parkinson and published by Meyer in 1900, plate XII, objects 6 and 7). This mask stands as an ambassador of the virtuosity and creativity of nineteenth-century New Ireland artists.

15

FRISE MALANGAN, NOUVELLE-IRLANDE, ARCHIPEL BISMARCK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

MALAGAN FRIEZE, NEW IRELAND, BISMARCK ARCHIPELAGO, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 44 cm, Larg. 94 cm, Prof. 12,5 cm ;
Height: 17 ⅜ in., Width: 37 in., Depth: 4 ⅞ in.

PROVENANCE

Museum für Völkerkunde, Bâle, vendu en 1952
Collection Schulz, Leipzig
Collection Pierre Langlois, Paris
Christie's, Paris, *Art d'Afrique et d'Océanie,* 3 décembre 2015, lot 24
Collection Daniel Hourdé, Paris

◉ € 8,000-12,000

Par Jean-Philippe Beaulieu

Cette frise asymétrique est un type de Malagan connu en Nouvelle-Irlande sous le nom de Selagot. On en connaît environ 70 dans les collections muséales ou privées. Elles ont toujours la même structure : Le point focal est un oiseau doté d'une queue de coq flamboyante, avec ses rectrices et ses faucilles. Sa large tête est surlignée par un fin panneau sculpté qui autrefois devait se prolonger en des arabesques ajourées. On remarque un quadrupède cambré sous les rémiges de l'oiseau, tenant fermement les plumes faucilles de la queue avec des mains inversées, typique des sculptures anciennes. Son corps est d'une forme assez classique dans l'art de Nouvelle Irlande et évoque le lézard. Il est doté d'une tête humaine stylisée, avec des larges narines et des oreilles aux lobes distendus.

La géométrie de ce Malagan est très proche de celui anciennement dans les collections Vérité (lot 300, Sotheby's, Paris, lot 5, 16 décembre 2022). L'oiseau est même type, avec sa coiffe spécifique et son bec allongé. Le design de la frise courant du bec au dos de l'oiseau est aussi très voisin. L'oiseau tient un personnage dans son bec, par le cou pour le Hourdé, par le torse pour le Vérité. Pour les deux Malagans, l'arrondi des rémiges de la queue de l'oiseau central est souligné par la cambrure d'un quadrupède à tête humaine, tenant les plumes faucilles. Ce sont les deux seules frises Malagan que nous avons examinées qui sont aussi proches stylistiquement, suggérant qu'elles doivent venir du même groupe de sculpteurs. La sculpture hourdé n'a plus de pigment et il manque le panneau sculpté qui jadis devait être devant la tête de l'oiseau, mais cela n'entache pas sa lisibilité et sa force, une superbe sculpture de Nouvelle-Irlande de la fin XIXème.

La frise aurait été cédée par le musée de Bâle en 1952. Nous n'avons pas pu obtenir d'informations de provenance supplémentaires, mais nous pouvons souligner que les collections des objets de Nouvelle Irlande de ce musée est composée de plus de 300 objets. La majorité fut collectée par Alfred Bühler in situ en 1930-1931, mais on compte aussi des achats à Arthur Speyer et Umlauff après 1918. Le musée avait aussi reçu une donation importante de Georg en 1906, avec des objets de Nouvelle Irlande avec une provenance de collecte F. Wandres, une piste à approfondir.

By Jean-Philippe Beaulieu

This asymmetrical frieze is a type of Malagan known in New Ireland as Selagot. There are approximately seventy such recorded friezes in museums and private collections. They all share the same structure: the focal point is a bird endowed with a flamboyant rooster-like tail, with its rectrices and sickle feathers. Its large head is highlighted by a finely carved panel that would originally have extended into lattice work arabesques. Beneath the bird's remiges a crouching quadruped can be seen, firmly grasping the sickle feathers of the tail with inverted hands - a feature that is characteristic of early sculptures. The shape of its body follows a traditional style of New Ireland art and resembles a lizard. It is topped with a stylised human head with wide nostrils and elongated earlobes.

The geometry of this Malagan close ressembles that of one formerly held in the Vérité collections (lot 300, Sotheby's Paris, lot 5, 16 December 2022). The bird is of the same type, with its distinctive coiffure and elongated bill. The design of the frieze, which runs all the way from the beak to the bird's back, is also very similar. The bird holds a figure in its beak: by its neck for the Hourdé frieze and by its bust for the Vérité one. In both Malagans, the curvature of the central bird's tail feathers is highlighted by the arched posture of a human-headed quadruped grasping the sickle feathers. Of the Malagan friezes we have studied, these are the only two that are so similar in style, suggesting that they must have been created by the same group of sculptors. The Hourdé sculpture no onger has pigments and the carved panel that must have once stood in front of the bird's head is missing, but this does not detract from its legibility or its forcefulness; it remains a superb New Ireland sculpture from the late nineteenth century.

The frieze was reportedly sold by the Basel Museum in 1952. We have been unable to obtain further provenance information, but it is worth noting that the museum's New Ireland collections comprise more than three hundred objects. Most of them were collected in situ by Alfred Bühler in 1930–1931, with additional acquisitions by Arthur Speyer and Umlauff after 1918. The museum was also the recipient of a significant bequest from Georg in 1906, comprising objects from New Ireland with a collection provenance from F. Wandres – an avenue worth exploring further.

16

MASQUE POLYCHROME, KWAKWẠKẠ'WAKW, CÔTE NORD OUEST

KWAKWẠKẠ'WAKW POLYCHROMED WOOD MASK

Haut. 22 cm, Larg. 148 cm, Prof. 24 cm ; Height: 8 ⅝ in., Width: 58 ¼ in., Depth: 9 ½ in.

PROVENANCE

Collection privée, New York
Sotheby's, New York, *Arts Of The American West*, 21 mai 2014, lot 80
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

EXPOSITION(S)

Aspen, Aspen Art Museum, *Art of the Ancestors: Antique North American Indian Art*, 2004

BIBLIOGRAPHIE

George Shaw, *Art of the Ancestors*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2000, pp. 94-95.

€ 80,000-120,000

Au cœur de l'hiver, à la lueur du feu qui brûle dans la grande maison, un danseur se déplace à un rythme syncopé.
La scène est celle du hamsamala, « le port du visage du cannibale mangeur d'hommes », la danse la plus sacrée du t'seka, la cérémonie hivernale des Kwakwẉakẉ'wakw.

Le masque que porte le danseur représente un oiseau au long bec et aux yeux brillants. Il s'agit de huxhugwaxtawe', ou « huxwhukw du ciel », le serviteur mangeur d'hommes de baxwbakwalanuksiwe', « Celui-qui-a-mangé-le-premier-un-homme-à-l'embouchure-du-fleuve », la figure la plus grandiose et terrifiante de la croyance Kwakwẉakẉ'wakw.
Le danseur s'accroupit devant le feu. Il balaye le sol avec son bec. Ce geste est de mauvais augure. Il lève la tête et pousse un grand cri qui transperce l'air. Les initiés présents regardent le drame qui se déroule devant eux. Ils savent ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent. Les détails fins du bec de l'oiseau leur indiquent qui danse ; son cri le confirme.
Le danseur tire sur une corde et la grande mâchoire de l'oiseau se referme. Le huxhugwaxtawe' se nourrit de têtes d'hommes qui sont sa principale proie. Repu, le danseur huxhugwaxtawe' s'éloigne. Un autre entre dans la mêlée.
Voici le contexte rituel dans lequel s'inscrit ce masque kwakwẉakẉ'wakw. Le grand soin avec lequel il a été fabriqué est à la mesure de l'importance de la danse hamsamala. Il devait marquer l'esprit de ceux qui avaient le privilège de le voir. Bill Holm pensait que « les grands masques des oiseaux mangeurs d'hommes sont inégalés en termes de puissance dramatique ».[1] Qui pourrait le contredire ? Ce masque est un nawalakw . C'est un objet surnaturel.

[1] Bill Holm, The Box of Daylight: Northwest Coast Indian Art, Seattle and London: the University of Washington Press, 1983, p. 37, cat. no. 36

In the deep midwinter, in the firelight of the big house, a dancer moves with a syncopated rhythm. The scene is the hamsamala, "the wearing of the face of the man-eating cannibal", the most sacred dance of the t'seka, the Kwakwẉakẉ'wakw winter ceremonial. The mask the dancer wears depicts a long-beaked bird with a glinting eye. It is huxhugwaxtawe', or "huxwhukw of heaven", the man-eating servant of baxwbakwalanuksiwe', "He-Who-First-Ate-Man-at-the-Mouth-of-the-River", the great and terrifying figure of Kwakwẉakẉ'wakw belief. The dancer crouches before the fire. He sweeps the ground with the beak. The gesture is one of foreboding. He raises his head and pierces the air with a great cry. The initiates present look upon the drama before them. They know what they see and what they hear. The fine details of the bird's beak tell them who is dancing; his cry confirms it. The dancer pulls a cord, and the great jaw of the bird snaps shut. huxhugwaxtawe' feeds on the heads of men, and he must have his prey. Sated, the huxhugwaxtawe' dancer moves off. Another enters the fray. This is the context to which this mask belongs. This is why it exists. The great care with which this mask was made is proper to the importance of the hamsamala dance. It had to impress itself upon the psyche of those privileged to see it. Bill Holm thought that "the great masks of the man-eating birds are unsurpassed in dramatic power".[1] Who could disagree? This mask is 'nawalakw. It is an object of supernatural presence.

[1] Bill Holm, The Box of Daylight: Northwest Coast Indian Art, Seattle and London: the University of Washington Press, 1983, p. 37, cat. no. 36

17

BOUCLIER VAYOLA, MASSIM, ILES TROBRIAND, PAPOUASIE- NOUVELLE-GUINÉE

MASSIM VAYOLA SHIELD, TROBRIAND ISLANDS, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 75 cm, Larg. 35,5 cm ; Height: 29 ½ in., Width: 14 in.

PROVENANCE

Collection Johann Friedrich Gustav Umlauff (1833-1889), Hambourg
Umlauff Museum, Hambourg
Collection Josephine Clay Ford et Walter Buhl Ford II (1920-1991), New York
Jean-Baptiste Bacquart, Paris, 2011
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2011

†† € 7,000-10,000

Situées au large de la côte orientale de la Nouvelle Guinée, les îles Trobriand comprennent une douzaine d'îles réparties sur 440 km2. Comprise dans la région Massim, cette contrée mélanésienne se distingue par son art curviligne raffiné.

Richement sculptés et peints en blanc, rouge et noir, les objets produits au sein des îles Trobriand sont généralement rehaussés de motifs incisés et/ou de motifs gravés en bas-relief.

Ce bel exemplaire de bouclier Vayola, en présente une composition aux dessins et aux couleurs particulièrement vifs typiques de la région. Insignes des hommes de haut rang, les boucliers de l'aire Massim restent parmi les plus rares de la Nouvelle-Guinée, leur production s'arrêtant autour de 1900.

Utilisés lors de combats organisés, ils se distinguent par leur petite taille et leur surface gravée, puis peinte en noir, blanc et rouge avec des motifs représentant des oiseaux, des serpents, des insectes.

Au-delà de sa fonction défensive, le *vayola* participait pleinement à l'affirmation identitaire et rituelle de son porteur : il matérialisait son *mana*, entendu comme prestige et autorité, tout en donnant forme à un répertoire de signes à valeur mythique et protectrice, profondément ancré dans la cosmologie massim.

Located off the eastern coast of New Guinea, the Trobriand Islands comprise a dozen atolls spread over 440 km². A part of the Massim region, this Melanesian area stands out for its elegant curvilinear art.

Richly sculpted and painted in white, red and black, objects produced in the Trobriand Islands are generally embellished with incised and/or bas-relief engraved motifs.

This beautiful exemplar of a Vayola shield features bright colours and designs that are typical of the region. As insignia worn by high-ranking men, shields from the Massim area remain among the rarest in New Guinea, with production ceasing around 1900.

They were used in staged fights, and their distinctive traits are their small size and their engraved surface, which was then painted black, white and red with designs representing birds, snakes and insects.

Beyond its protective function, the *Vayola* played a key role in affirming the identity and ritual status of its wearer: it embodied their *Mana*, understood as prestige and authority, while giving physical form to a range of symbols with mythical and protective significance, deeply rooted in Massim cosmology.

18

HERMINETTE CÉRÉMONIELLE, ÎLE DE MANGAÏA, ÎLES COOK

CEREMONIAL ADZE, MANGAÏA ISLAND, COOK ISLANDS

Haut. 140 cm, Larg. 36,5 cm, Prof. 10 cm ;
Height: 55 ⅛ in., Width: 14 ⅜ in., Depth: 4 in.

PROVENANCE

Collection Jacques de Vilmorin, Paris, acquis en 1980
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2013

†† € 5,000-7,000

19

HERMINETTE CÉRÉMONIELLE, ÎLE DE MANGAÏA, ÎLES COOK

CEREMONIAL ADZE, MANGAÏA ISLAND, COOK ISLANDS

Haut. 91 cm, Larg. 46 cm, Prof. 17 cm ; Height: 35 ⅞ in.,
Width: 18 ⅛ in., Depth: 6 ¾ in.

PROVENANCE

Collection Pierre (1900-1993) et Claude (1928-2018) Vérité, Paris
Christie's, Paris, *Collection Vérité : Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord*, 21 novembre 2017, lot 168
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

†† € 7,000-10,000

20

HÂCHE OSTENSOIR, KANAK, NOUVELLE-CALÉDONIE

KANAK PRESTIGE AXE, NEW CALEDONIA

Haut. 67 cm ; Height: 26 ⅜ in.

PROVENANCE

Collection Joseph Guyon (1870-1942), acquis *in situ* alors qui'il était Gouverneur Général de Nouvelle-Calédonie de 1925 à 1932
Transmis par descendance
Sotheby's, Paris, *Art d'Afrique et d'Océanie incluant Collections Gouverneur Guyon, Adolf Hoffmeister, Christina et Rolf Miehler et à divers*, 11 juin 2008, lot 69
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

◉ € 12,000-15,000

Cette hache ostensoir, dite *o kono* ("casse-tête vert"), appartient à un type bien connu de l'arsenal cérémoniel des kanak. Elle présente une forme classique, la lame en forme de disque est taillée dans une serpentine vert olive marbrée, s'amincissant au tranchant. Elle est percée de deux trous recevant le manche, fixé par une ligature de rotin finement tissée, le fût de bois posé sur une demi-noix de coco renversée, l'ensemble recouvert de textile maintenu par une ligature en dessinant des motifs en chevrons.

Les haches cérémonielles dites ostensoir pour leur ressemblance avec l'ostensoir du culte catholique, comptent parmi les chefs-d'œuvre les plus emblématiques de l'art kanak. Elles étaient réservées à une élite de chefs et incarnent à ce titre véritablement le pouvoir. « Même si les textes la désignent parfois comme l'arme du chef, la grande hache ronde n'était pas utilisée à la guerre ; instrument de parade, c'est une marque de dignité des chefs qui entre dans leur trésor ; exhibé à l'occasion de grandes fêtes et de danse, c'est un cadeau de haut prix ».[1] Maurice Leenhardt détaille encore la fonction de cette hache et son rôle au cours des rites destinés à favoriser la pluie : « Elle est le casse-tête des faiseurs de pluie qui, avec elle, frappent rituellement le soleil. Elle est le casse-tête de parade que les chefs portent lorsqu'ils discourent dans les pilous. Elle a valeur d'un bâton d'autorité. Au bas du manche est fixée une noix de coco où l'on a enfermé quelques cailloux. L'orateur les agite, comme un hochet, lorsqu'il veut attirer l'attention. Cette hache est l'orgueil du clan qui la possède et est portée comme un symbole de la puissance et du génie de ce clan. »[2]

Cette hache ostensoir a été acquise *in situ* par Joseph Guyon, alors gouverneur de Nouvelle-Calédonie de 1925 à 1932 après avoir précédemment gouverneur général de Madagascar en 1919 et 1920 et Lieutenant-Gouverneur du Gabon de 1914 à 1918. Cet administrateur colonial français rassembla au gré de ses affectations des objets de grande qualité dont Sotheby's a vendu une partie de la collection transmise à ses héritiers le 11 juin 2008 (lots 68-74) et plus récemment le 16 décembre 2022 un masque Punu (lot 116).

Cette hache *o kono* de la Collection Daniel Hourdé est d'une exceptionnelle qualité. Elle affiche un état de conservation remarquable et présente une dimension et un équilibre des proportions exceptionnels. Elle peut enfin peut s'enorgueillir d'un historique irréprochable.

[1] Pierre Lambert, *Mœurs et superstitions des Néo-Calédoniens*, 1900, réed. 1976, p. 171 cité par Fritz Sarasin, *Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des Îles Loyauté (1911-1912)*, 1929, réed. 2009, p. 122.

[2] Maurice Leenhardt, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, 1930 réed. 1980, p. 28

This monstrance axe, referred to as *o kono* ("green skull cracker"), forms part of a well-known type of ceremonial equipment used by the Kanak people. It has a classic shape, with a disc-shaped blade carved from marbled olive-green serpentine, tapering towards its cutting edge. It features two holes to fit the handle, secured with a finely woven rattan ligature, the wooden barrel resting on an upside-down half coconut; the overall structure is covered with fabric held in place by a ligature that forms a chevron pattern.

Ceremonial axes, known as monstrance axes due to their resemblance to the object used as part of Catholic worship, are among the most iconic masterpieces of Kanak art. They could only be used by a select group of chiefs and, consequently, were a true symbol of power. "Even though written sources sometimes refer to it as the weapon of the chief, the large round axe was not actually used in warfare. It was a ceremonial instrument, a symbol of the chiefs' rank, and was kept in their treasury. Displayed during major celebrations and dances, it was a highly prized gift."[1] Maurice Leenhardt further details the function of this axe and its role in rituals intended to bring rain: "It is the skull cracker that rainmakers use to ritually strike the sun. It is the parade skull cracker that chiefs bear when they make their speeches during pilous. It serves as a staff symbolizing authority. On the lower end of the handle, a coconut shell is attached, which contains a few pebbles. The speaker shakes them like a rattle when he wants to attract attention. This axe is the pride of the clan that owns it and is borne as a symbol of the clan's power and ingenuity."[2]

This monstrance axe was acquired *in situ* by Joseph Guyon, who was Governor of New Caledonia from 1925 to 1932, having previously served as Governor-General of Madagascar in 1919 and 1920 and Lieutenant-Governor of Gabon from 1914 to 1918. During his various postings, this French colonial administrator amassed a collection of very fine objects, part of which his heirs entrusted to Sotheby's to put up for auction on 11 June 2008 (lots 68–74) as well as a Punu mask on 16 December 2022 (lot 116).

This *o kono* axe from the Daniel Hourdé Collection is exceptionally finely crafted. It is in remarkable condition and boasts exceptional scale and well-balanced proportions. It also has an immaculate historical record.

[1] Pierre Lambert, *Mœurs et superstitions des Néo-Calédoniens*, 1900, repub. 1976, p. 171 cited by Fritz Sarasin, *Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des Îles Loyauté (1911-1912)*, 1929, repub. 2009, p. 122.

[2] Maurice Leenhardt, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, 1930 repub. 1980, p. 28

21

TÊTE DE PROUE, MAORI, NOUVELLE-ZÉLANDE

MAORI PROW HEAD, NEW ZEALAND

Fin de la période Te Puawaitanga

Haut. 37 cm ; Height: 14 ⅝ in.

PROVENANCE

Collection du Major Général Horatio Gordon Robley (1840-1930), acquis *in situ* entre 1863 et 1866
Collection Frank Peak, Nouvelle-Zélande, avant 1920
Collection privée anglaise jusqu'en 2003
Philippe Guimiot, Bruxelles
Sotheby's, Paris, *Philippe Guimiot et Domitilla de Grunne, Collection d'Art Premier*, 17 juin 2009, lot 65
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis à la suite de cette vente

⊙ †† € 100,000-150,000

« Le mot Maori ne désignait pas un peuple à l'origine. Maori était un adjectif qui signifiait : originel, indigène, par opposition aux nouveaux venus (...) Ainsi, quand les indigènes se désignaient eux-mêmes comme étant des «tangata maori» cela signifiait «hommes indigènes». Sous l'influence des colons, l'adjectif maori devint un substantif. Ce changement eut lieu avant 1815. Tangata, véritable substantif maori, signifie «être humain». »

Ewan Jones, Myreille Pawliez, Dictionnaire Néo-Zélandais-Français, Arcizet 1970, p. 103

Cette magnifique proue de pirogue de guerre — appelée *tauihu* dans la langue māori — est un puissant témoignage de l'art de la navigation et de la sculpture rituelle dans la culture des peuples autochtones de Nouvelle-Zélande.

Fixée à l'avant du *waka taua* (*pirogue de guerre*), elle conjuguait fonctions martiales, identitaires et spirituelles, incorporant fréquemment la représentation du dieu de la guerre Tūmatauenga et des motifs protecteurs visant à soutenir les occupants lors des expéditions et des combats.

Elle protège symboliquement et aide la navigation à travers le domaine du Dieu de la mer, Tangaroa.

"The word Maori did not originally refer to a people. Maori was an adjective meaning original, indigenous, as opposed to those newly arrived (...).

Thus, when the indigenous people referred to themselves as "tangata Maori," it meant "indigenous people." After European contact, the adjective Maori became a noun. This change took place before 1815. Tangata, a true Maori noun, means "human being."

Ewan Jones, Myreille Pawliez. *Dictionnaire Néo-Zélandais-Français*, Arcizet 1970, p. 103

This magnificent war canoe prow— a *tauihu* in Maori — is a powerful testament to the art of navigation and ritual carving in Māori culture.

Fastened to the front of the *waka taua* (war canoe), the prow embodies military, identity, and spiritual functions, often incorporating representations of the god of war *Tūmatauenga* and protective motifs intended to support the browsers during expeditions and battles. The prow symbolically protects and aids navigation through the domain of the god of the sea, *Tangaroa*.

22

SOMMET DE COIFFE, BAINING, PÉNINSULE DE LA GAZELLE, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

BAINING HEADDRESS CREST, GAZELLE PENINSULA, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 195 cm ; Height: 76 ¾ in.

PROVENANCE

Galerie Argile, Paris
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent circa 1985

†† € 3,000-4,000

23

SOMMET DE COIFFE, BAINING, PÉNINSULE DE LA GAZELLE, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

BAINING HEADDRESS CREST, GAZELLE PENINSULA, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 239 cm ; Height: 94 ⅛ in.

PROVENANCE

Museum für Völkerkunde, Hambourg
Collection Nelly Van den Abbeele, Bruxelles et Amsterdam
Christie's, Amsterdam, *Tribal Art*, 24 mai 2000, lot 326
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

€ 3,000-4,000

24

STATUE TEKOTEKO, MAORI, NOUVELLE-ZÉLANDE

MAORI TEKOTEKO FIGURE, NEW ZEALAND

Haut. 52 cm ; Height: 20 ½ in.

PROVENANCE

Acquis à Te Ngae (région de Rotorua, Île Nord) en 1876
Merton Simpson, New York, circa 1965
Collection George et Rosemary Lois, New York
Christie's, Paris, 16 juin 2009, lot 236
Sotheby's, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie,* 11 décembre 2013, lot 14
Collection Sheikh Saud Al Thani (1966-2014), Doha, Paris, et Londres, acquis lors de cette vente
Jean-Baptiste Bacquart, Paris, 2018
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2019

EXPOSITION(S)

Galerie Jean-Baptiste Bacquart, Paris, *L'Oeil. Une illustre collection*, 11-16 septembre 2018

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Jean-Baptiste Bacquart, *L'Oeil. Une illustre collection*, 2018, reprod. couv. et pp. 62-65

◉ †† € 70,000-100,000

Peuple polynésien de Nouvelle-Zélande, les Maoris se distinguent par une tradition sculpturale ancienne et profondément ancrée dans leur organisation sociale, religieuse et généalogique. La sculpture sur bois (*wakairo*) occupe une place centrale dans leur culture matérielle et symbolique, en particulier dans l'architecture de la maison communautaire, où chaque élément sculpté participe à la transmission de la mémoire des ancêtres et des mythes fondateurs. Le Tekoteko est une figure humaine sculptée en bois, utilisée comme ornement de faîtage, placée en haut de Wharenui, la maison cérémonielle. Cette exceptionnelle statue de faîtage Tekoteko, a été collectée à 'Te Gnae', près de Rotorua, en février 1876, comme l'indique l'inscription à l'encre.

Selon la tradition maorie, Tangaroa était le dieu sacré de la mer. Un mythe bien connu rapporte qu'afin de châtier *Ruatepupuke* (ancêtre dont le nom est intimement lié à l'origine de la sculpture sur bois) Tangaroa captura son fils Manurihi, l'emmena dans sa demeure située au fond de l'océan, et remplaça son apparence humaine et son identité par celles d'un oiseau. Il le suspendit ensuite au sommet de sa maison sculptée, en tant que figure de faîtage tekoteko.[1]

Ce récit fondateur explique l'origine de la sculpture sur bois maorie et établit le rôle fondamental de la maison sculptée, ainsi que de sa statue de faîtage. Depuis plusieurs siècles, la maison sculptée — tout comme la demeure des chefs ou les greniers à nourriture — fait l'objet d'un décor particulièrement élaboré. Le fronton y est conçu comme la représentation du corps de l'ancêtre fondateur : le héros légendaire de la tribu y est figuré symboliquement, la poutre faîtière correspondant à la colonne vertébrale, les chevrons aux côtes, et la sculpture de faîtage à la tête.

L'autorité de cet ancêtre fondateur s'exprime par une tension visuelle marquée entre, d'une part, un corps au naturalisme maîtrisé — dont la posture et les volumes, réduits à l'essentiel, soulignent la puissance — et, d'autre part, la force expressive du visage wheku, fortement stylisé, aux yeux incrustés de disques de coquillage haliotis. Comme le souligne Si les figures humaines de l'art maori, appelées tiki, représentent le plus souvent des ancêtres plutôt que des divinités, le degré de stylisation adopté par le sculpteur dépend de l'importance qu'il souhaite accorder au rôle social du personnage représenté ou, comme c'est le cas ici, à sa dimension spirituelle.

Un exemplaire assez proche dans le style se trouve dans les collections du British Museum, (N° inventaire: Oc1901, -41), réalisé dans les années 1880's et acquis en 1901 par le musée.[2]

[1] Sidney Moko Mead (dir.), *The Maori: Maori Art from New Zealand Collections*, 1984, p. 65
[2] Dorotha Starzecka, Roger Neich et Mick Pendergrast, *The Māori collections of the British Museum (Taonga Māori in the British Museum*, no. 141, pl. 37

The Maori people of New Zealand are renowned for their rich sculptural tradition, which is deeply rooted in social, religious, and genealogical organization. Wood carving (*wakairo*) is an important practice in Maori material and symbolic culture, notably prominent in the architecture of the community house, where each carved element contributes to the transmission of ancestral memory and founding myths. The *tekoteko* is a human figure carved from wood, used as a gable ornament, placed at the top of the *Wharenui*, the ceremonial house. This exceptional *tekoteko* was collected at 'Te Gnae', near Rotorua, in February 1876, as documented in the figure's ink inscription.

In Maori mythology, Tangaroa is the sacred god of the sea. A well-known legend recounts how Tangaroa, seeking to punish Ruatepupuke—an ancestor closely associated with the origins of wood carving—captured his son Manurihi, carried him to his dwelling at the bottom of the ocean, and transformed his human appearance and identity into those of a bird. He then hung him at the top of his carved house as a *tekoteko*.[1]

This founding story explains the origin of Maori wood carving and establishes the fundamental role of the carved house and its gable ornament. For several centuries, the carved house - like the chief's residence and storehouses - has been decorated in a particularly elaborate manner.

The pediment is designed to represent the body of the founding ancestor: the legendary hero of the tribe is symbolically depicted, with the ridge beam corresponding to the spine, the rafters to the ribs, and the ridge sculpture to the head.

The authority of this founding ancestor is conveyed through a striking visual tension between, on the one hand, a body rendered with controlled naturalism - whose posture and proportions, reduced to their essentials, emphasize its power - and, on the other hand, the expressive intensity of the highly stylized *wheku* face, whose eyes are inlaid with discs of haliotis shell. While the human figures in Maori art, known as *tiki*, most often represent ancestors rather than deities, the degree of stylization employed by the sculptor varies according to the importance attributed to the social role of the figure represented or, as in this case, to its spiritual dimension.

Cf. A similarly carved example is found in the collection of the British Museum (inventory number: Oc1901, -41), which was made in the 1880s and acquired in 1901 by the museum.[2]

25

MASQUE, ELEMA, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

ELEMA MASK, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 36 cm ; Height: 14 ⅛ in.

PROVENANCE

Collection Marie-Ange Ciolkowska (1898-1992), Paris
John A. Friede, New York
Collection Daniel Hourdé, Paris

†† € 2,000-3,000

26

MORTIER À BÉTEL, SEPIK, LACS MURIK, RIVIÈRE SEPIK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

SEPIK BETEL MORTAR, MURIK LAKES, SEPIK RIVER, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 15 cm ; Height: 5 ⅞ in.

PROVENANCE

Klejman Gallery, New York
Collection Nancy Ellison, New York, acquis au précédent dans les années 1960
Bruce Frank, New York, 2017
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2017

†† € 2,000-3,000

27

TÊTE, MAORI, NOUVELLE-ZÉLANDE

MAORI HEAD, NEW ZEALAND

Haut. 50 cm ; Height: 19 ¾ in.

PROVENANCE

Collection Alfonso Vallejo, Los Angeles, acquis circa 1968 (inv. no. #1306)
Collection Leo et Lillian Fortess, Honolulu (inv. no. 657, 53G)
Collection Eric et Esther Fortess, Boston
Sotheby's, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 12 décembre 2017, lot 6
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

†† € 25,000-35,000

28

PAGAIE, ÎLES MENTAWAI, INDONÉSIE

PADDLE, MENTAWAI ISLANDS, INDONESIA

Haut. 176 cm ; Height: 69 ¼ in.

PROVENANCE

Galerie Pablo Touchaleaume, Paris
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2015

†† € 1,500-2,000

29

ORNEMENT FRONTAL, HAÏDA, COLOMBIE BRITANNIQUE

HAIDA FRONTLET, BRITISH COLUMBIA

Hauteur totale: 77 cm ; Total height: 30 ¼ in.
Ornement frontal : Haut. 19 cm, Larg. 14.5 cm ;
Height: 7 ½ in, Width: 5 ¾ in.

PROVENANCE

Collection privée, Toulon
Collection Michel Gaud, Saint-Tropez
Galerie Monbrison, Paris
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1992
Christie's, Paris, *Collection Michel Périnet*, 23 juin 2021, lot 30
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

†† € 100,000-150,000

Par Alain de Monbrison

Cet ornement de Colombie Britannique est composé d'une plaque frontale rectangulaire légèrement incurvée sur le bord supérieur. Celle-ci figure une représentation anthropomorphe stylisée dont le visage absorbe la majorité de l'espace.

Cette remarquable coiffe cérémonielle s'inscrit dans la grande tradition plastique des peuples Haïda de la côte Nord-Ouest, où l'art constitue indissociablement un langage du pouvoir, de la mémoire et du prestige. Pensée pour être portée lors des *potlatchs*, cérémonies de bienvenue ou rites funéraires, elle relève d'un système symbolique dans lequel l'objet performatif manifeste publiquement le rang et l'autorité de son possesseur.

La composition s'organise autour d'un élément frontal sculpté en haut relief, dominé par un visage humain de grande taille. La disproportion assumée entre la tête et le corps ramassé confère à l'ensemble une présence singulière. Le visage, à l'expression intense stylisée, est identifié comme celui d'une femme de haut rang, reconnaissable à sa lèvre inférieure distendue par un labret, symbole de la noblesse féminine haïda. Cette iconographie témoigne de l'importance du lignage et du statut dans la société haïda, où le pouvoir se transmet notamment par les femmes.

L'usage virtuose des incrustations d'haliotide, cerclant le visage et ponctuant les yeux, les dents, le labret, les paumes et plantes de pieds, introduit un jeu de lumière particulièrement recherché. Le miroitement du coquillage, changeant selon l'éclairage et le mouvement du porteur, est traditionnellement interprété comme l'expression visible d'une puissance surnaturelle. Ce contraste est renforcé par une polychromie codifiée : le rouge profond des lèvres et du corps, associé au noir et blanc graphiques soulignant sourcils et paupières, confère au visage une intensité dramatique et un fort impact visuel.

La coiffe est complétée par une couronne de vibrisses d'otarie, des plumes de pics disposées latéralement, ainsi qu'une longue traîne composée de peaux d'hermine cousues sur un support textile, destinée à couvrir le dos et les épaules. Cet assemblage de matériaux rares et symboliquement chargés accentue la dimension cérémonielle de l'œuvre, tout en soulignant la richesse et le prestige de son commanditaire.

Par son naturalisme stylisé et son traitement quasi portraituré du visage, cette coiffe s'inscrit dans l'évolution stylistique observée chez les Haïda à la fin du XIXé siècle, période durant laquelle certains maîtres sculpteurs ont renouvelé les formes traditionnelles en introduisant une individualisation accrue des figures humaines. Elle constitue ainsi un témoignage éloquent de la vitalité créatrice haïda à un moment charnière de son histoire artistique.

Objet de pouvoir autant qu'œuvre d'art, cette coiffe incarne avec éloquence le rôle des productions haïda, à l'esthétique de la magnificence, au service de la mémoire, du rang et de la transmission.

By Alain de Monbrison

This ornament from British Columbia consists of a rectangular frontal plaque, slightly curved along its upper edge. This plaque bears a stylised anthropomorphic figure, with its face occupying the greater part of the surface.

This remarkable ceremonial headdress belongs to the great artistic tradition of the Haida peoples of the Northwest Coast, where art functions inseparably as a language of power, memory and prestige. Designed to be worn during *potlatches*, welcoming ceremonies or funerary rites, it forms part of a symbolic system where the performative object publicly demonstrates the rank and authority of its owner.

The composition is set around a frontal element carved in high relief, dominated by a large human face. The deliberate mismatch in scale between the head and the compact body gives the piece a distinctive presence. The face, rendered with stylised intensity, is identified as that of a woman of high rank, marked out as such by the labret that distends her lower lip, a symbol of Haida female nobility. This iconography reflects the importance of lineage and status within Haida society, where power tends to be passed down through the female line.

The skilful use of abalone inlays, framing the face and accentuating the eyes, teeth, labret, palms and soles of the feet, creates a sophisticated play of light. The iridescence of the shell, that shifts with the light and the motion of the wearer, is traditionally interpreted as the visible manifestation of a supernatural power. This effect is heightened by a codified polychromy: the deep red of the lips and body, combined with graphic black and white highlights defining the eyebrows and eyelids, lends the face both dramatic intensity and strong visual impact.

The headdress is completed by a crown of sea lion whiskers, laterally arranged woodpecker feathers, and a long train composed of ermine skins sewn onto a textile base, designed to cover the back and shoulders. This combination of rare and symbolically charged materials heightens the ceremonial nature of the object, while underscoring the wealth and prestige of the person who commissioned it.

Its stylised naturalism and near-portrait treatment of the face place this headdress within the stylistic evolution observed among the Haida in the late nineteenth century, a period during which certain master sculptors renewed traditional forms by introducing a greater degree of individualisation in human figures. It stands as an eloquent testament to the creative vitality of Haida art at a pivotal moment in its artistic history.

An object of power as much as a work of art, this headdress is a compelling embodiment of the role of Haidan artistic production - an aesthetic of magnificence in the service of memory, rank and transmission.

30

EVENTAIL, FANG, GABON

FANG FAN, GABON

Haut. 35 cm ; Height: 13 ¾ in.

PROVENANCE

Galerie Alain Bovis, Paris, 2018
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2018

⊙ †† € 4,000-6,000

31

OSTENSOIR EN VERMEIL, PAR FAVIER FRÈRES, LYON, 1824-1838

A FRENCH SILVER-GILT MONSTRANCE, BY FAVIER FRÈRES, LYON, 1824-1838

la base rectangulaire sur quatre pieds griffes avec têtes d'anges, le fût agrémenté de deux têtes d'anges, surmonté d'un soleil rayonnant avec réceptacle pour la relique, *poinçons: titre, garantie et orfèvre*
Haut. 74 cm; Height. 29 in ; poids brut. 1410 gr.; gross weight. 44.33 oz.

with a rectangular base on four paw feet terminated with angel's head, the stem with two angels' heads, topped by rays of light and a box for the relica, *marks: title, guarantee and maker's mark*

La famille Favier est l'une des maisons d'orfèvrerie les plus connues de Lyon au XIXe siècle. Deux frères ouvrent le premier atelier en 1824, réalisant principalement des pièces religieuses, plus de 150 sont ainsi recensées à Lyon et ses alentours. La famille se développe également à Paris et Toulouse. La dernière génération d'orfèvres Favier ferme l'atelier en 1976.

The Favier family was one of the most renowned goldsmithing houses in Lyon during the 19th century. Two brothers opened the first workshop in 1824, primarily producing religious pieces; more than 150 of these have been recorded in Lyon and the surrounding area. The family also expanded into Paris and Toulouse. The last generation of Favier goldsmiths closed the workshop in 1976.

€ 1,500-2,000

32

OSTENSOIR EN VERMEIL, PAR FAVIER, LYON, VERS 1850

A FRENCH SILVER-GILT MONSTRANCE, BY FAVIER, LYON, CIRCA 1850

la base rectangulaire avec quatre pieds en enroulement, décoré des attributs de la Passion, le fût décoré de deux têtes d'anges, surmonté d'un soleil rayonnant avec réceptacle pour la relique, numéroté 347, *poinçons: Minerve et orfèvre*
Haut. 62 cm; height. 24 1.2 in; poids brut. 950 gr.; gross weight. 30.54 oz.

with a rectangular base on four scrolling feet, adorned with the Passion attributes, the stem decorated with two angel's heads, topped by the ray of light with a box for the relica, numbered 347, *marks: Minerve and maker's mark*

€ 1,500-2,000

33

ATTRIBUÉ AU MAÎTRE DE MONSANTO (ACTIF EN TOSCANE ENTRE 1470 ET 1520)
Italie, Toscane, fin XVe / début XVIe siècle

ATTRIBUTED TO THE MONSANTO MASTER (ACTIVE IN TUSCANY BETWEEN 1470 AND 1520)
Italian, Tuscany, late 15th / early 16th century

Corpus Christi

bois polychrome ; sur un support métallique moderne
le Christ sans perizonium, les bras articulés
Haut. (Christ) 92 cm, 36 ¼ in.

polychrome wood; on a modern metallic stand with articulated arms

PROVENANCE

Antichita' Bacarelli e Botticelli, Florence ;
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis auprès du précédent lors de Frieze Masters Londres en 2015.

†† € 15,000-20,000

Autrefois attribué à Baccio di Sinibaldi, dit Baccio da Montelupo, un groupe de *Corpus Christi* aux bras articulés — auquel appartient le présent exemplaire — est aujourd'hui rattaché au Maître de Monsanto, actif en Toscane entre la fin du XVe siècle et le premier quart du XVIe siècle. L'exemplaire princeps de ce corpus est le Christ monumental de l'église de San Ruffignano, à Monsanto. Ces œuvres, réalisées entre 1490 et 1520, se caractérisent par un mélange singulier de formes archaïsantes, héritées de la sculpture de Giovanni Pisano, et des évolutions stylistiques du Quattrocento.

Le contexte de réalisation de ce *corpus* homogène est intimement lié aux prédications véhémentes de Savonarole qui, dans la dernière décennie du XVe siècle, proclama le Christ roi de la cité de Florence ; il s'inscrit ainsi dans une production intensive de crucifix destinés à la dévotion privée. Une typologie particulière de Christs aux bras articulés se développe alors, permettant, selon les circonstances, de représenter le Fils de Dieu tantôt sur la croix, tantôt déposé après la Crucifixion.

L'anatomie singulière du corps nu du présent Christ, les traits presque primitifs de son visage et la polychromie d'un réalisme morbide sont, en tous points, comparables à ceux des autres exemplaires aujourd'hui attribués au Maître de Monsanto. Il en va de même de l'ingénieuse dissimulation du système d'articulation des bras mobiles du Christ, recouverts par deux longues mèches de sa chevelure.

Formerly attributed to Baccio di Sinibaldi, known as Baccio da Montelupo, a group of polychromed wooden *Corpus Christi* with articulated arms — to which the present example belongs — is now attributed to the Master of Monsanto, a sculptor active in Tuscany between the end of the 15th century and the two first decades of the 16th century. The princeps example of this *corpus* is the monumental Christ in the church of San Ruffignano at Monsanto. These works, produced between 1490 and 1520, are characterised by a singular combination of archaizing forms, inherited from the sculpture of Giovanni Pisano, and the stylistic developments of the Quattrocento.

The context in which this homogeneous group was produced is closely linked to the vehement preaching of Savonarola, who in the final decade of the fifteenth century proclaimed Christ King of the city of Florence. It thus forms part of an intensive production of crucifixes intended for private devotion. A particular typology of Christ with articulated arms developed at this time, allowing, according to circumstances, the representation of the Son of God either on the Cross or laid down after the Crucifixion.

The distinctive anatomy of the nude body of the present Christ, the almost primitive features of his face, and the polychromy of a morbid realism are in every respect comparable to those of other examples now attributed to the Master of Monsanto. The same applies to the ingenious concealment of the articulated mechanism of the movable arms, hidden beneath two long locks of Christ's hair.

L'ART TRANSCENDENTAL DU RELIQUAIRE KOTA

Une rencontre entre l'esprit et la forme

Les sculptures reliquaires Kota comptent parmi les traditions les plus marquantes et emblématiques de l'Afrique subsaharienne précoloniale. Originaire des régions s'étendant sur l'est du Gabon actuel et de la République du Congo, ces figures montaient, autrefois, la garde sur les restes sacrés des ancêtres.

L'esthétique du Kota est unique sur le continent africain. Sculptées dans le bois et revêtues de plaques chatoyantes de laiton et de cuivre, ces « visages abstraits » semblent flotter dans l'espace. Leurs motifs sont rigoureusement symétriques, réduisant la forme humaine à ses éléments géométriques essentiels : un visage ovale aplati en deux dimensions ; des « ailes » latérales ou des boucles en forme de « queue de canard », souvent surmontées d'un croissant ; au-dessus d'un losange ouvert représentant le corps.

Pour les Kota, ces matériaux possédaient une signification profonde. Le cuivre et le laiton -aussi précieux que l'or au Gabon au XIXe siècle – étaient polis au sable pour briller comme la surface de l'eau, symbolisant la frontière entre le monde des vivants et celui des morts.

Typologie et style

Classer l'art Kota est complexe en raison de la variété et du nombre vertigineux de ses attributs et motifs. Cependant, les chercheurs les regroupent généralement en grandes catégories stylistiques dont plusieurs sont représentées dans la collection Daniel Hourdé. De manière générale, le style Obamba est considéré come le style classique, originaire du sud du Gabon ; tandis que le style Ndassa est une variante plus richement décorée, provenant du nord-est du Gabon et du nord-ouest de la République du Congo.

Influence sur le modernisme occidental

La « découverte » de l'art Kota en Occident a suivi un parcours classique : d'abord vu comme une curiosité ethnographique, il est ensuite célébré par les artistes d'avant-garde pour ses solutions formelles radicales.

Ces figures ont notamment influencé Pablo Picasso. Après sa visite au Musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1907, Picasso a intégré l'abstraction audacieuse et les motifs de surface des Kota à son œuvre majeure *Les Demoiselles d'Avignon*. Selon l'historien de l'art William Rubin, l'influence de cet art sur Picasso était profonde, non seulement formelle, mais aussi spirituelle. Picasso a, par ailleurs, interprété à tort les bases ajourées en forme de losange des figures comme des « jambes pliées », un motif qu'il applique dans sa *Danseuse d'Avignon*. Au-delà de la simple esthétique, Picasso a été impacté par la « force magique » et l'émotion intense que dégageaient ces objets.

Notre compréhension de la culture Kota provient des premiers écrits ethnographiques d'explorateurs tels que Pierre Savorgnan de Brazza et le révérend Efraim Anderson, ainsi que des recherches postérieures du chercheur Louis Perrois. Le culte traditionnel des ancêtres a considérablement décliné entre 1930 et 1940 en raison de la pression coloniale.

Aujourd'hui, ces sculptures sont à juste titre reconnues parmi les plus grandes réalisations de la créativité artistique africaine et de la dévotion sacrée. Les reliquaires Kota agissent comme des intermédiaires mystiques qui conjuguant force spirituelle et virtuosité artistique permettent au spectateur moderne de percevoir la présence des ancêtres qu'ils incarnaient.

THE TRANSCENDENTAL ART OF THE KOTA RELIQUARY

An Intersection of Spirit and Form

Kota reliquary sculptures are among the most visually striking and iconic traditions of pre-colonial sub-Saharan Africa. Originating from the regions straddling modern-day eastern Gabon and the Republic of the Congo, these figures once stood guard over sacred ancestral remains.

The aesthetic of the Kota is unique within the African continent. Carved from wood and clad in shimmering plates of brass and copper, these "abstract faces" appear to float in space. Their designs are rigorously symmetrical, reducing the human form to its most essential geometric elements: a flattened, two-dimensional oval face; lateral "wings" or "duck-tail" curls, often topped with a crescent shape; above an open, diamond-shaped lozenge representing the body.

For the Kota, these materials carried deep meaning. The copper and brass—valued as highly as gold in nineteenth-century Gabon—were polished with sand to gleam like the surface of water, symbolizing the boundary between the living and the world of the deceased.

Typology and Style

Classifying Kota art is complex due to the dizzying number and variety of attributes and motifs. However, scholars generally group them into broad stylistic categories, several of which are represented in the Collection of Daniel Hourdé. Broadly, the Obamba style is considered the classic type, originating from southern Gabon; while the Ndassa style is more richly decorated variant from the northeastern edge of Gabon and northwestern Republic of the Congo.

Impact on Western Modernism

The "discovery" of Kota art in the West followed a familiar trajectory: first viewed as ethnographic curiosities, then celebrated by avant-garde artists for their radical formal solutions.

Most notably, these figures influenced Pablo Picasso. After visiting the Musée d'Ethnographie du Trocadéro in 1907, Picasso integrated the Kota's daring abstraction and surface patterning into his breakthrough work, *Les Demoiselles d'Avignon*. According to art historian William Rubin, Picasso's debt to this art was profound, that is, not only formal, but spiritual in a sense. Picasso famously misinterpreted the openwork diamond bases of the figures as "bent legs," a motif he replicated in his *Dancer of Avignon*. Beyond mere visuals, Picasso was moved by the "magical force" and intense emotion these objects radiated. He recognized that their power came from conceptual reduction rather than literal representation.

Our understanding of Kota culture stems from early ethnographic accounts by explorers like Pierre Savorgnan de Brazza and the Reverend Efraim Andersson, and later research by scholar Louis Perrois. Traditional ancestor worship largely declined between 1930 and 1940 due to colonial pressure.

Today, these sculptures are rightfully recognized among the great achievements of African artistic creativity and sacred devotion. They serve as a mystical conduit – a condensation of spiritual force and artistic ingenuity that allows the modern viewer to feel the transcendent presence of the ancestors they were created to honor.

34

FIGURE DE RELIQUAIRE, KOTA, GABON

KOTA RELIQUARY FIGURE, GABON

Haut. 59 cm ; Height: 23 ¼ in.

PROVENANCE

Collection d'un administrateur colonial de l'A.E.F. (Afrique équatoriale française), acquis rive droite de l'Ogooué, région de Lastoursville en 1920
Loudmer-Poulain, Paris, *Arts Primitifs*, 24 juin 1981, lot 110
Merton D. Simpson, New York City, acquis lors de cette vente
Galerie Leloup, Paris, France, 1988
Collection Hélène & Philippe Leloup, Paris
Collection privée américain, acquis aux précédents en 1993
Galerie Entwistle, Paris et Londres, 2019
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent circa 2020

EXPOSITION(S)

Paris, Galerie Leloup, *Gabon, l'ordre du sacré, Masques et Statues des Peuples de l'Ogooue*, 1988
Paris, Galerie Entwistle, *Parcours des Mondes*, 10-15 septembre 2019
Paris Galerie Entwistle, *Paris Tribal*, 17-22 juin 2021
Paris, Galerie Entwistle, *Dialogue*, 20 mai-20 juillet 2021

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Leloup, *Gabon, l'ordre du sacré, Masques et Statues des Peuples de l'Ogooue*, texte de Louis Perrois, Paris, 1988, p. 19
Galerie Entwistle, *Paris Tribal*, Paris, 2021, pp. 24-25
Galerie Entwistle, *Dialogue*, Paris, 2021, n.p.

€ 150,000-250,000

35

OSTENSOIR EN ARGENT ET VERMEIL, FRANCE, VERS 1860

A FRENCH PARCEL-GILT MONSTRANCE, CIRCA 1860

la base rectangulaire, les pieds en enroulement, le fût décoré de deux têtes d'anges, surmonté d'un soleil rayonnant avec réceptacle pour la relique, *poinçons: Minerve et trace d'orfèvre*
Haut. 62 cm; Height. 24 1/2 in; poids brut. 795 gr.; gross weight. 25.55 oz.

with a rectangular base of four scrolling feet, the stem decorated with two angel's head, topped by rays of light and a box for the relica, *marks: Minerve and trace of maker's mark*

†† € 1,500-2,000

36

ESPAGNE, CATALOGNE, XIVE SIÈCLE

SPANISH, CATALONIA, 14TH CENTURY

Corpus Christi

bois polychromé ; sur un socle métallique moderne
la couronne d'épines en corde peinte en vert, deux épines restantes en fer forgé
Haut. (Christ) 170 cm, 66 ⅞ in.
Haut. (totale) 197 cm, 77 ½ in.

polychrome wood; on a modern metallic stand
the crown of thorns made of painted green rope, with two remaining thorns made of cast iron

PROVENANCE

Galerie Ratton-Ladrière, Paris ;
Galerie Bresset, Paris ;
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis auprès du précédent.

€ 20,000-30,000

37

37

OSTENSOIR EN ARGENT, PAR PLACIDE POUSSIELGUE-RUSAND, PARIS, VERS 1880

A FRENCH SILVER MONSTRANCE, BY PLACIDE POUSSIELGUE-RUSAND, PARIS, CIRCA 1880

la base rectangulaire sur quatre pieds en enroulement, le fût décoré de deux têtes d'anges, surmonté d'un soleil rayonnant avec réceptacle pour la relique, *poinçons: Minerve, orfèvre et estampille*
Haut. 73 cm.; Height. 28 3/4 in.; poids brut. 1560 gr. ; gross weight. 50.15 oz.

with a rectangular base on four scrolling feet, the stem adorned with two angel's head, topped by rays of light and box for the relica, *marks: Minerve, maker's mark and stamp*

Placide Poussielgue-Rusand (1824-1889) est un orfèvre issu d'une dynastie d'orfèvres originaire de Malte et dont le grand-père arrive à Paris en 1800. Il reprend la maison Choiselat-Gallien en 1849 et devient rapidement célèbre pour ses pièces religieuses. Il reçoit des prix lors de toutes les Expositions Universelles de 1851 à 1878. Parmi les plus grandes œuvres nous pouvons citer le reliquaire de la Couronne d'Epines pour le trésor de Notre Dame de Paris en 1862. Il réalise également de nombreux reliquaires, ostensoirs et calices pour les cathédrales d'Albi, de Laon, de Chartres et d'Amiens.

Placide Poussielgue-Rusand (1824-1889) was a goldsmith from a dynasty of goldsmiths originally from Malta, whose grandfather arrived in Paris in 1800. He took over the Choiselat-Gallien firm in 1849 and quickly became famous for his religious pieces. He received awards at every Universal Exposition from 1851 to 1878. Among his greatest works is the reliquary of the Crown of Thorns for the treasury of Notre Dame Cathedral in Paris in 1862. He also created numerous reliquaries, monstrances, and chalices for the cathedrals of Albi, Laon, Chartres, and Amiens.

€ 2,000-3,000

38

38

OSTENSOIR EN ARGENT, PAR FAVIER, LYON, VERS 1850

A FRENCH SILVER MONSTRANCE, BY FAVIER, LYON, CIRCA 1850

la base rectangulaire sur quatre pieds-griffes, repoussé d'enroulements, le fût décoré de deux têtes d'ange, au sommet un soleil avec réceptacle pour la relique, *poinçons: Minerve et orfèvre*
Haut. 57,5 cm; Height. 22 3/4 in; poids brut. 1720 gr. ; gross weight. 552. 02 oz.

with a rectangular base on paw feet, with repoussé scrolling motives, the stem with two angel's heads, topped by the recipient of the relica with rays of light, *marks: Minerve and maker's mark*

La famille Favier est l'une des maisons d'orfèvrerie les plus connues de Lyon au XIXe siècle. Deux frères ouvrent le premier atelier en 1824, réalisant principalement des pièces religieuses, plus de 150 sont ainsi recensées à Lyon et ses alentours. La famille se développe également à Paris et Toulouse. La dernière génération d'orfèvres Favier ferme l'atelier en 1976.

The Favier family was one of the most renowned goldsmithing houses in Lyon during the 19th century. Two brothers opened the first workshop in 1824, primarily producing religious pieces; more than 150 of these have been recorded in Lyon and the surrounding area. The family also expanded into Paris and Toulouse. The last generation of Favier goldsmiths closed the workshop in 1976.

€ 1,500-2,000

39

COLONIES ESPAGNOLES, XVIIIE SIÈCLE

SPANISH COLONIES, 18TH CENTURY

Corpus Christi

le corps en cartapesta, le visage en terre cuite polychromée, les yeux en verre, le perizonium en tissu peint
Haut. 63 cm, 24 ¾ in.

cartapesta body, with a polychromed terracotta head, glass eyes and the perizonum made of painted cloth

PROVENANCE

Me Marc-Arthur Kohn, Paris, 20 avril 2005, lot 50

€ 2,000-3,000

40

FIGURE DE RELIQUAIRE, KOTA, GABON

KOTA RELIQUARY FIGURE, GABON

Haut. 52 cm ; Height: 20 ½ in

PROVENANCE

Collection privée européenne
Sotheby's, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie,* 12 décembre 2018, lot 151
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

†† € 100,000-150,000

41

FIGURE DE RELIQUAIRE, KOTA, GABON

KOTA RELIQUARY FIGURE, GABON

Haut. 51 cm ; Height: 20 in

PROVENANCE

Collection Jean Dierickx, Bruxelles, 1985
Tajan, Paris, 21 décembre 2000, lot 38
Collection Daniel Hourdé, acquis lors de cette vente

EXPOSITION(S)

Paris, Grand Palais, Galerie Ratton-Hourdé, *Biennale des antiquaires*, 15-24 septembre 2006

€ 60,000-70,000

42

DANIEL HOURDÉ
n. 1947

Les Marches du Paradis

bronze et feuille d'or
Haut. 340 cm, Larg. 160 cm, Prof. 130 cm ; Height: 133 ⅞ in., Width: 63 in., Depth: 51 ⅛ in.
Exécutée en 2015, cette oeuvre fait partie d'une édition de 8 exemplaires.

bronze and gold leaf
Executed in 2015, this work is from an edition of 8.

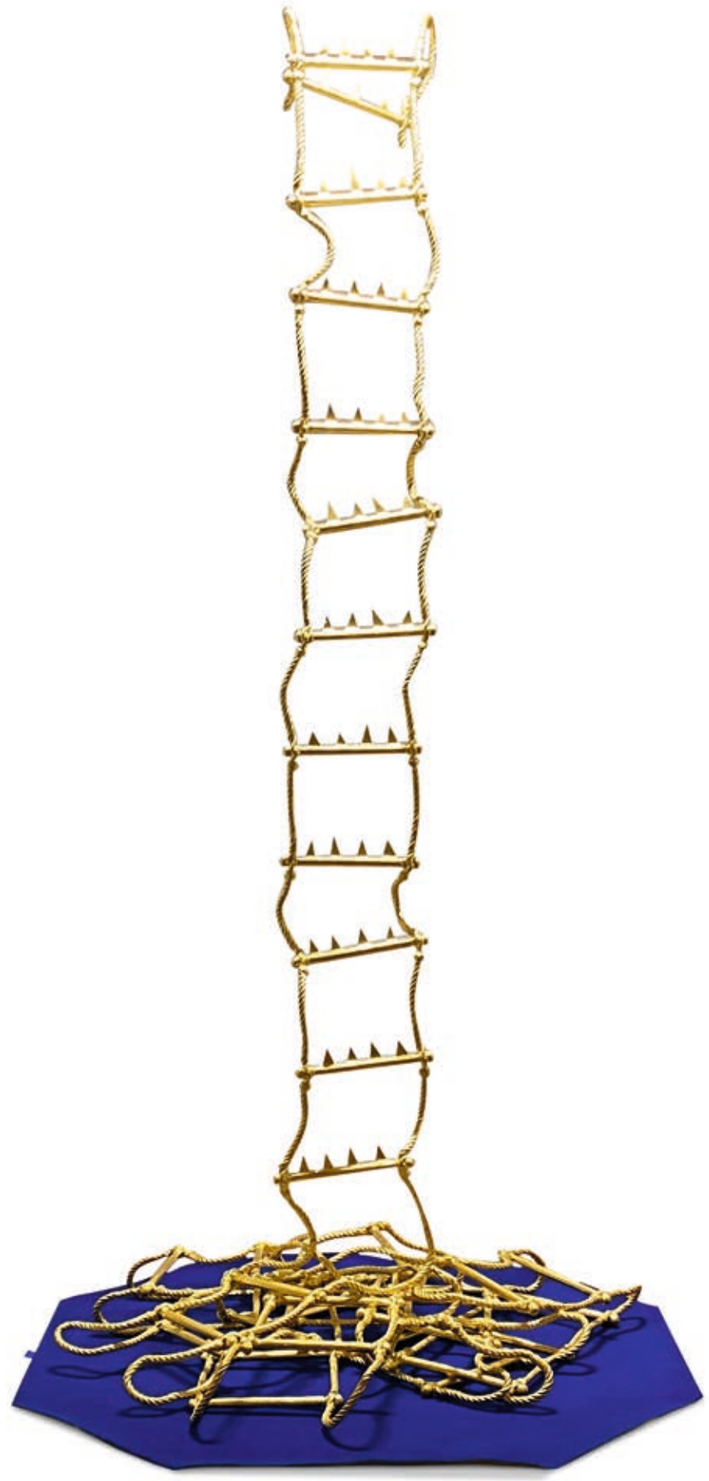
EXPOSITION(S)

Paris, Galerie Agnès Monplaisir, *Gold !*, mars - avril 2015
Paris, Galerie Agnès Monplaisir, *Grâce à Dieu*, mars - juillet 2016
Paris, Le Village Royal, juin 2018
Mexico, Museo de la Cancilleria, *Daniel Hourdé en México, París-Tenochtitlán*, 2022, illustré en couleurs

BIBLIOGRAPHIE

Dominique Baqué, *Daniel Hourdé*, Paris 2021, p. 50 et 247, illustré en couleurs

†† € 35,000-45,000



43

FIGURE DE RELIQUAIRE, KOTA, GABON

KOTA RELIQUARY FIGURE, GABON

Haut. 66 cm ; Height: 26 in

PROVENANCE

Collection Gouverneur Georges Thomann (1872-1943), acquis *in situ* en 1916
Sotheby's, Paris, *Collection de Georges Thomann, Karel Timmermans et Divers Amateurs*, 5 décembre 2006, lot 103
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Louis Perrois, *Kota. Visions of Africa*, Milan, 2012, pl. 26

€ 60,000-90,000

44

FIGURE DE RELIQUAIRE, KOTA, GABON

KOTA RELIQUARY FIGURE, GABON

Haut. 62 cm ; Height: 24 ⅜ in.

PROVENANCE

Collection Max Itzikovitz, Paris
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2016

BIBLIOGRAPHIE

A. et F. Chaffin, *L'art Kota*, pp. 304-305

†† € 15,000-25,000

45

MASQUE, PUNU, GABON

PUNU MASK, GABON

Haut. 30 cm ; Height: 11 ⅞ in

PROVENANCE

Galerie Monbrison, Paris, 1984
Collection Robert "Bobby" Haas (1947-2021), Paris et Dallas, acquis auprès du précédent
Christie's, Paris, *Arts Primitifs*, *Vente II*, 15 juin 2002, lot 283SR
Galerie Monbrison, Paris, 2024
Collection Daniel Hourdé, Paris

EXPOSITION(S)

Paris, Galerie Monbrison, *Beauté Convulsive*, 23-28 avril 2024

BIBLIOGRAPHIE

African Arts, 1984, vol. XVII, no. 3 (adv. de Monbrison)
Beauté Convulsive, Paris, Galerie Monbrison, 2024, pp. 22-23, n° 8

†† € 70,000-100,000

Les Punu forment aujourd'hui un petit groupe ethnique au Sud du Gabon.

L'art de cette région a été découvert dès la seconde moitié du XIXème siècle en Occident. Ces objets fascinèrent rapidement les artistes occidentaux comme en témoigne une photographie prise en 1910 dans l'atelier de Picasso.

Malgré le manque de documentation et de contexte, nous connaissons un peu les rites, qui ont été rapportés par certains administrateurs coloniaux.

Les masques Punu apparaissent lors des rituels funéraires et des cérémonies d'initiation. Ils sont le principal élément d'un costume nommé *Mukudj*, présents durant certains rites magiques pour démasquer les sorciers, nuisibles au bien-être de la communauté. Lors de ces mascarades, les danseurs, montés sur de hautes échasses, exécutent d'impressionnantes figures acrobatiques. Appelés *okuyi*, *mukuyi* ou *mukudji* selon les régions, ces masques exaltaient la beauté et l'importance des femmes Punu.

Selon Alisa LaGamma, à propos de l'art Punu: "(...) Son esthétique relativement réaliste provient de l'Afrique centrale, mais aussi d'un contexte que l'on a, à tort, qualifié d'"asiatique", illustrant l'idée d'un "autre", imprécis et exotique." (Catalogue Forêts Natales)

D'une riche teinte brune, ce masque représente un paisible visage féminin. D'une facture très naturaliste, ce dernier est surmonté d'une coiffure composée d'une coque sommitale et de deux couettes latérales s'évasant au-dessus des oreilles. Le bois, léger, y a été soigneusement strié afin d'imiter des tresses sophistiquées. Le sculpteur a également pris le soin de faire figurer le détail des narines ainsi que celui du pavillon des oreilles. Les lèvres, sensuelles, semblent esquisser un léger sourire. Sur les fines fentes paupières est signifié le volume des yeux, restitué par un sculpteur d'une grande subtilité.

Enfin, les scarifications typiques des Punu ornent les tempes et le front. Tout comme les lèvres, elles sont rehaussées de rouge de padouk. Dans ce motif en forme de carré ou de losange composé de neuf chéloïdes, il serait possible de lire une référence aux neuf clans primordiaux à l'origine de cette population. Mais également la restitution d'une beauté féminine énigmatique et idéalisée.

Ce masque est à rapprocher d'un exemplaire conservé à la fondation Dapper.

Today, the Punu form a small ethnic group in southern Gabon.

Westerners first discovered this region's art in the late 19th century. These objects soon captured the imagination of Western artists, as evidenced by a photograph taken in Picasso's studio in 1910.

Despite the lack of documentation and context, we do know a little about the rites, as reported by certain colonial administrators.

Punu masks come out during funeral rituals and initiation ceremonies. They are the main element of a costume known as *Mukudj*, worn during certain magical rituals to expose sorcerers who are harmful to the well-being of the community. During these performances, dancers on high stilts perform impressive acrobatic feats. Known as *okuyi*, *mukuyi* or *mukudji* depending on the region, these masks highlighted the beauty and importance of Punu women.

According to Alisa LaGamma discussing Punu art: "(...) Its relatively realistic aesthetic originates from Central Africa, but also from a context that has been mistakenly described as 'Asian', illustrating the idea of a vague and exotic 'otherness'" (Forêts Natales Catalogue)

With its rich brown hue, this mask figures a peaceful female face. In a very naturalistic style, it is topped with a coiffure made up of a domed crest and two side locks that flare out above the ears. The lightweight wood has been meticulously striped to resemble sophisticated braiding. The sculptor also paid close attention to the finer details of the nostrils and outer ears. The sensuous lips appear to be forming a hint of a smile. The thin slits of the eyelids reveal the volume of the eyes, rendered subtly by a highly skilled sculptor.

Lastly, scarification patterns typical of the Punu adorn the temples and forehead. Just like the lips, they are enhanced with padauk red.

In this square or diamond-shaped motif made up of nine cheloid shapes, there may be a reference to the nine primordial clans which founded this population. It can equally evoke a sense of enigmatic and idealised feminine beauty.

This mask is closely related to a similar one held at the Fondation Dapper.

46

MASQUE DE THÉATRE NÔ EN BOIS LAQUÉ, JAPON, ÉPOQUE EDO

A LACQUERED WOOD NOH MASK, JAPAN, EDO PERIOD

Haut. 23 cm, 9 in.

PROVENANCE

Yann Ferrandin, Paris
Collection Daniel Hourdé, acquis au précédent

†† € 4,000-5,000

47

MASQUE DE THÉATRE NÔ EN BOIS LAQUÉ, JAPON, ÉPOQUE MEIJI

A LACQUERED WOOD NOH MASK, JAPAN MEIJI PERIOD

avec le sceau incisé de *Tachibana Yoshitaka* au dos
Haut. 20 cm. 7⅞in.

with the carved seal *Tachibana Yoshitaka* on back

PROVENANCE

Collection Pierre Le-Tan (1950-2017), Paris
Sotheby's Paris, *Collection Pierre Le-Tan, Session I*, 16 mars 2021, lot 78
Collection Daniel Hourdé, acquis lors de cette vente

†† € 2,000-3,000

47

48

TÊTE DE GARDIEN EN BOIS, JAPON, ÉPOQUE EDO

A WOOD HEAD OF A GUARDIAN, JAPAN, EDO PERIOD

socle (2)
Haut. 24 cm, 9½ in.

PROVENANCE

Galerie Jacques Barrère, Paris
Collection Daniel Hourdé, acquis au précédent

€ 1,500-2,000

48

49

ESPAGNE, XVIIIE SIÈCLE

Buste de saint barbu

SPANISH, 18TH CENTURY

Bust of a bearded Saint

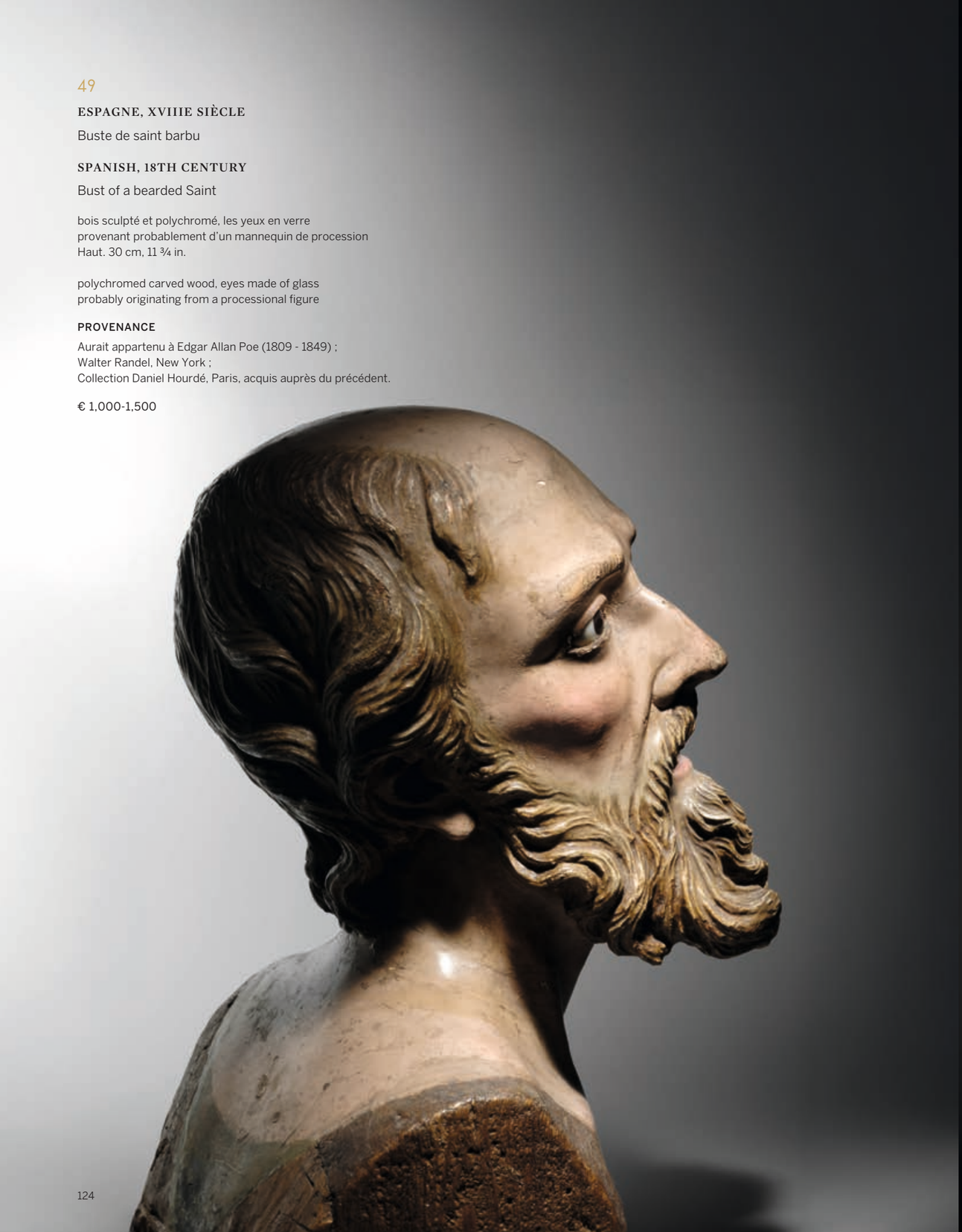
bois sculpté et polychromé, les yeux en verre
provenant probablement d'un mannequin de procession
Haut. 30 cm, 11 ¾ in.

polychromed carved wood, eyes made of glass
probably originating from a processional figure

PROVENANCE

Aurait appartenu à Edgar Allan Poe (1809 - 1849) ;
Walter Randel, New York ;
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis auprès du précédent.

€ 1,000-1,500



50

ESPAGNE, FIN XVIIIE SIÈCLE / DÉBUT XIXE SIÈCLE

Tête de saint barbu

SPANISH, LATE 18TH / EARLY 19TH CENTURY

Head of a bearded Saint

bois sculpté polychromé
la tête en trois sections évidées, les yeux manquants
Haut. 30 cm, 11 ¾ in.

polychromed carved wood
the head made in two hollowed-out sections, eyes missing

PROVENANCE

Galerie Boccador, Paris ;
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis auprès du précédent.

€ 800-1,200

51

MASQUE, DAN, CÔTE D'IVOIRE

DAN MASK, CÔTE D'IVOIRE

Haut. 27 cm ; Height: 10 5/8 in

PROVENANCE

Collection Guy Montbarbon, Paris
Charles-Wesley Hourdé, Paris
Collection Daniel Hourdé, Paris

EXPOSITION(S)

Paris, Charles Wesley Hourdé, *Property of a Distinguished French Gentleman*, 23-28 avril 2024

BIBLIOGRAPHIE

Property of a Distinguished French Gentleman, Paris, Charles Wesley Hourdé, 2024, p. 5, n° 02

†† € 7,000-10,000

52

STATUE, ATTIE, CÔTE D'IVOIRE

ATTIE FIGURE, CÔTE D'IVOIRE

Haut. 29 cm ; Height: 11 ⅜ in

PROVENANCE

Collection Jean-Paul Delcourt, Abidjan et Paris
Collection Pierre (1900-1993) et Claude (1928-2018) Vérité, Paris
Collection privée, Paris
Galerie Phillipe Ratton, Paris, 2013
Collection Daniel Hourdé, Paris

EXPOSITION(S)

Paris, Galerie Philippe Ratton, *Série Noire*, , juin 2013

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Philippe Ratton, *Série Noire*, Paris, 2013, p. 42-43
Tribal Art Magazine, n° 79, 2016, p. 11 (adv. Daniel Hourdé)

€ 15,000-25,000

53

MASQUE, LWALWA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

LWALWA MASK, REPUBLIC DEMOCRATIC OF THE CONGO

Haut. 26 cm ; Height: 10 ¼ in

PROVENANCE

Collection Karel Timmermans, acquis in situ entre 1962 et 1965, resté dans sa collection jusqu'en 2006
Sotheby's, Paris, 5 décembre 2006, lot 123
Pierre Dartevelle, Bruxelles, acquis lors de cette vente
Daniel Hourdé, Paris, 2012
Collection Daniel Hourdé, Paris

EXPOSITION(S)

Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, *L'emprise des masques,* 12-30 September 2017

BIBLIOGRAPHIE

Paul Timmermans, "Les Lwalwa", dans *Annales du Musée du Congo Belge*, Tervuren XIII, 1967-3/4, p.82, n° 13B
Raoul Lehuard, "La collection Timmermans-Haems", dans *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, n° 48, Hiver 1983, p. 41
Pierre Dartevelle, *BRAFA 12. Brussels Antiques & Fine Arts Fair*, January 2012, p. 157
Art Tribal/Tribal Art, XVI, 3, n° 64, 2012, p. 13 (adv. Daniel Hourdé)
Charles-Wesley Hourdé, *L'emprise des masques*, Paris, 2017, pp. 69-70, n° 20 & couv.
Clément Thibault, "La voix des marchands", dans *Art Media Agency (AMA) Newsletter Parcours des Mondes*, 2017, p. 48
Valérie Dartevelle et Valentine Plisnier, *Pierre Dartevelle et les Arts Premiers. Mémoire et Continuité*, Vol.II. 5 Continents, 2021, pp. 392-393, fig. 504-505

€ 50,000-70,000

Par Charles-Wesley Hourdé

Le masque Lwalwa présenté ici fait partie des plus beaux exemplaires connus. Il se distingue par l'équilibre de ses lignes et la plénitude de ses volumes. Le visage stylisé à l'extrême tend à l'abstraction. La face concave est marquée par un nez immense prenant naissance au sommet du front avant d'être projeté en très haut relief. Évoquant le bec du calao, cet appendice est encadré de deux yeux rectangulaires rehaussés de kaolin. Il surplombe une bouche étroite aux lèvres ourlées. Les tempes sont ornées de scarifications en relief. Une cordelette, attachée à un orifice percé sous le nez, permettait au danseur de maintenir le masque avec ses dents.

Karel Timmermans enseignait le français à Luluabourg de 1959 à 1960, puis de 1962 à 1965. Il fut sensibilisé à l'art africain par son frère Paul qui y avait fondé un musée privé avant de travailler pour le musée de Tervuren en Belgique. Karel parcourait les villages de l'ancien Zaïre afin d'acquérir des objets qui n'étaient plus utilisés. C'est à cette occasion qu'il fit l'acquisition de ce magnifique masque Lwalwa.

Les masques Lwalwa aux nez busqués ont souvent été associés à l'œuvre de Picasso. Les traits vertigineux de ces visages idéalisés évoquent certaines peintures et sculptures de l'artiste espagnol, notamment la série de portrait qu'il fit de sa muse Marie-Thérèse Walter.

Des masques comparables étaient présentés aux côtés de ses créations dans les plus grandes expositions primitivistes : *Primitivism in 20th Century* Art et *Picasso Primitif*.

Il n'y a cependant aucune certitude que Picasso ait eu la chance d'en apercevoir puisque ces masques étaient particulièrement rares en France avant la Seconde Guerre mondiale (Rubin, 1987, p.328). L'influence de l'art africain ici subliminale. Les objets « primitifs » n'étaient pas copiés mais permettaient à l'artiste d'emprunter de nouveaux chemins plastiques.

By Charles-Wesley Hourdé

The Lwalwa mask presented here is one of the most beautiful of the known exemplars. It stands out for its balanced outlines and the fullness of its proportions. The highly stylised face tends towards abstraction. The concave face is punctuated by an expansive nose that takes root at the top of the forehead and then projects outwards in high relief. Reminiscent of a hornbill's beak, this appendage is framed by two rectangular eyes enhanced with kaolin. It overhangs a small mouth with full lips. The temples are adorned with raised scarification. A thin cord, fastened to a hole pierced beneath the nose, enabled the dancer to hold the mask in place with their teeth.

Karel Timmermans taught French in Luluabourg from 1959 to 1960, then from 1962 to 1965. He was introduced to African art by his brother Paul, who had founded a private museum there before going on to work at the Tervuren Museum in Belgium. Karel would travel around villages in then-Zaire to buy objects that were no longer in use. On one of these journeys, he acquired this magnificent Lwalwa mask.

Lwalwa masks with hook noses have often been associated with Picasso's work. The striking features of these idealised faces are reminiscent of certain paintings and sculptures by the Spanish artist, especially the series of portraits he made of his muse Marie-Thérèse Walter.

Related masks were displayed alongside his creations in major primitivist exhibitions: *Primitivism in 20th Century* Art and *Picasso Primitif*.

However, no one can say for sure whether Picasso ever had the chance to see them, as these masks were particularly rare in France before the Second World War. (Rubin, 1987, p.328). The influence of African art here is subliminal. "Primitive" objects weren't copied, they let the artist explore new artistic directions.

54

ARMURE DE COTTE DE MAILLES ET ÉPÉE À GANTELET (PATA) AVEC POIGNÉE EN CUIVRE, INDE, XVIIE/XIXE SIÈCLE

A CHAIN-MAIL COAT AND GAUNTLET SWORD (PATA) WITH COPPER HILT, INDIA, 17TH / 19TH CENTURY

Haut. 114 cm, 44⅞ in. (Armure) ; Long. 108 cm, 42½ in. (Epée)

PROVENANCE

Galerie Robert Hales Antique (Armure)
Collection Daniel Hourdé, acquis au précédent

€ 5,000-8,000

55

DANIEL HOURDÉ
n. 1947

Candélabres (paire)

Candelabras (a pair)

bronze doré à l'or blanc
53 x 57 x 26 cm ; 20 7/8 x 22 7/16 x 10 1/4 in.
52 x 52 x 36 cm ; 20 1/2 x 20 1/2 x 14 3/16 in.
Cette oeuvre est une pièce unique.

bronze gilded with white gold
This work is unique.

EXPOSITION(S)

Paris, Galerie Agnès Monplaisir, *Man in progress*, décembre 2013 - février 2014, illustré en couleurs
Paris, Galerie Isabelle Subra, *Chers Bijoux*, 2017
Ainay le Vieil, Château d'Ainay le Vieil, *Daniel Hourdé, Sculptures*, mai - octobre 2022

BIBLIOGRAPHIE

Arts and the City, 27 août 2021
Dominique Baqué, *Daniel Hourdé*, Paris 2021, p. 245 et 270-271, illustré en couleurs

†† € 10,000-12,000

56

PROBABLEMENT ESPAGNE, XVIE SIÈCLE

Corps du Christ d'une Lamentation

PROBABLY SPANISH, 16TH CENTURY

Body of Christ from a Lamentation

bois et gesso, peint en brun probablement postérieurement
des traces de dorure sur le perizonium, traces d'une peinture verte sur la couronne d'épine
le numéro *2618*. peint en rouge sur son bras gauche
Haut. 160 cm, 63 in.

wood and gesso, coated with probably later brown paint
with remnants of gilding on the perizonium, and remnants of green paint of the crown of thrones
the number *2618*. painted in red on his left arm

PROVENANCE

Galerie Ratton-Ladrière, Paris ;
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis auprès du précédent en 2010.

€ 5,000-7,000

57

STATUE, MAMBILA, CAMEROUN

MAMBILA FIGURE, CAMEROON

Haut. 38 cm ; Height: 15 in

PROVENANCE

Collection Helmut Zake, Heidelberg
Sotheby's, Paris, *Collections Andrea Portago, Roger Vanthournout, Helmut Zake et Divers Amateurs*, 23 juin 2006, lot 139
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

†† € 20,000-25,000

L'art des Mambila, peuple établi entre l'est du Nigeria et l'ouest du Cameroun, se distingue par une grande inventivité formelle du corps humain. Leur statuaire en bois se caractérise par des volumes puissants, des surfaces concaves marquées et une recherche plastique qui évoque, par bien des aspects, des formes d'abstraction. Les figures mambila traduisent moins une volonté de naturalisme qu'une exploration symbolique du corps, où chaque élément participe à un équilibre complexe entre géométrie et expressivité.

Cette belle statue masculine, dite *tatep*, attribuée aux Mambila du Cameroun ou du Nigeria, présente un corps fortement stylisé dont l'aspect évoque une abstraction presque cubiste. Les volumes géométriques jouent successivement sur l'opposition entre plans et courbes, ainsi que sur la juxtaposition de points de vue multiples : le haut du buste est projeté vers l'avant, le torse cintré est souligné par un abdomen déployé en éventail, tandis que l'extrémité du bras gauche se fond dans le menton triangulaire.

Le visage est caractérisé par de profondes cavités orbitales dans lesquelles jaillissent des yeux ronds. La bouche, à l'ovale très prononcé, et les oreilles fortement projetées dans l'espace accentuent la force expressive de la figure. La haute calotte crânienne est surmontée d'une chevelure figurée par des chevilles de bois rapportées, dispositif que l'on retrouve également pour souligner la ceinture abdominale.

La statue présente une belle patine d'usage, rehaussée de pigments rouges appliqués sur le ventre — sous la forme d'un aplat rectangulaire — ainsi que sur la bouche et les oreilles.

Les statues en bois appelées *tatep*, originaires de la vallée du Donga où cohabitent les Mambila, les Mfume et les Kaka, sont stylistiquement très proches les unes des autres. La face triangulaire, les surfaces profondément concaves et l'audace du traitement formel rattachent clairement cette œuvre à la statuaire mambila. En revanche, la chevelure composée de chevilles de bois évoque davantage les productions des Mfume et des Kaka voisins.

Un parallèle pertinent peut être établi avec une statue Mambila provenant de la collection Barbier-Mueller, aujourd'hui conservée au musée du quai Branly, qui présente un traitement similaire de la chevelure en chevilles de bois rapportées.

Longtemps interprétées comme des représentations d'ancêtres, ces figures ont fait l'objet de nouvelles lectures. Certaines études montrent qu'elles sont plus vraisemblablement liées à des pratiques rituelles à vocation thérapeutique — notamment pour favoriser la fécondité ou aider à prévenir les vols.

The art of the Mambila, who live between eastern Nigeria and western Cameroon, stands out for its highly inventive representations of the human body. Their wooden sculptures feature powerful volumes, marked concave surfaces and a sculptural style, which, in many ways, brings abstract forms to mind. Mambila figures are less a reflection of a desire for naturalism than a symbolic exploration of the body, where each element plays a part in the complex balance between geometry and expressive power.

This beautiful male figure, known as a *Tatep*, is attributed to the Mambila people of Cameroon or Nigeria. It features a highly stylised body, with almost cubist-like abstract qualities. Geometric volumes contrast planes and curves in succession and combine multiple perspectives: the upper chest projects forward, the arched torso is emphasised by a fan-shaped abdomen, while the tip of the left arm merges into the triangular chin.

The face features deep eye sockets with round eyes jutting out. The mouth, with its very pronounced oval shape, and the ears protruding strongly into the space, accentuate the expressive force of the figure. The high skull cap is crowned with hair rendered with attached wooden pegs, a technique also used to accentuate the abdominal belt.

The statue has a beautiful patina of use, enhanced by red pigments applied to the stomach - as a rectangular swath - as well as to the mouth and ears.

Wooden statues known as *Tatep* originate from the Donga Valley where the Mambila, Mfume and Kaka peoples live, and they are stylistically very similar to one another. The triangular face, deeply concave surfaces and striking formal design clearly tie this work to the Mambila statuary. However, the hair made of wooden pegs is more reminiscent of the work of the neighbouring Mfume and Kaka people.

A relevant connection can be drawn with a Mambila statue from the Barbier-Mueller collection, now kept at the Quai Branly Museum, which features a similar rendering of hair using attached wooden pegs.

Long interpreted as representations of ancestors, these figures have now come to be viewed in a new light. Some studies show that they are more likely to relate to ritual practices of a therapeutic nature - particularly to promote fertility or help prevent theft.

58

AUTEL COMMÉMORATIF, IJO KALABARI, NIGERIA

IJO KALABARI ANCESTOR MEMORIAL SCREEN, NIGERIA

Haut. 142 cm, Larg. 94 cm, Prof. 169 cm ; Height: 55 ⅞ in , Width: 37 in , Depth: 66 ½ in.

PROVENANCE

Aaron Furman, New York et Lisbonne, vers 1960
Collection privée
Galerie Charles-Wesley Hourdé, Paris, 2022
Collection Daniel Hourdé, Paris

EXPOSITION(S)

Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, *Parcours des Mondes 2022*, 6-11 septembre 2022

BIBLIOGRAPHIE

« Charles-Wesley Hourdé », dans *Catalogue Parcours des Mondes 2022,* n.p., n° 36

€ 15,000-25,000

Rare autel commémoratif kalabari, ou *Nduen Fobara* « visages des esprits », destiné à honorer la mémoire des chefs et notables défunts.

La côte méridionale du Nigeria et les îles autour de Port Harcourt sont peuplées par les Ijo Kalabari.

Ce type d'autel est traditionnellement associé aux pratiques religieuses kalabari, notamment aux cultes rendus aux esprits de l'eau et aux forces tutélaires qui régissent la vie sociale, économique et spirituelle des communautés du delta. Au-delà de leur fonction cultuelle, ces sculptures occupent une place centrale dans l'espace rituel, servant de point de médiation entre le monde visible et l'univers spirituel.

Cet autel présente de fortes affinités avec plusieurs exemples conservés dans des collections publiques de référence. L'exemplaire le plus proche iconographiquement se trouve dans les collections du British Museum à Londres. Il avait été acquis en 1915 par Percy Amaury Talbot et constitue un rare et précieux témoignage de ce type d'objet, dont beaucoup ont été détruits lors de campagnes iconoclastes menées par Elijah II et ses partisans.

Talbot nous relate en 1932 que les figures étaient disposées dans des sanctuaires appelés *Arua*.

À l'intérieur du sanctuaire se trouvait une table destinée aux offrandes, comprenant bouteilles, verres et parfois assiettes, mises à disposition de l'esprit du défunt, censé revenir périodiquement pour en jouir.

L'esthétique kalabari, dans laquelle la fonction sacrée s'exprime à travers une sculpture à la fois maîtrisée et expressive. La composition est structurée autour d'une figure anthropomorphe traitée en ronde-bosse, à laquelle se rattachent des éléments secondaires disposés les uns à côté des autres, avec un fond qui constitue une sorte d'écran "screen".

Par la qualité de sa composition et sa rareté, cet autel constitue un témoignage significatif de l'art rituel du delta du Niger.

BIBLIOGRAPHIE

Percy Amaury Talbot, *Tribes of the Niger Delta, their religions and customs*, Londres, 1932.

A rare Kalabari ancestral screens, or *Nduen Fobara* ("the forehead of the ancestor"), created to honor the memory of chiefs and prominent community members.

Kalabari Ijo people are from the southern coast of Nigeria and the islands near Port Harcourt.

Such screens are traditionally associated with Kalabari religious practices, notably the worship of water spirits and guardian forces that govern the social, economic, and spiritual life of communities in the Niger Delta. These works also hold an important ritual function and act as a bridge between the living world and the spiritual realm.

This ancestral screens closely resembles several examples held in important public collections. The closest work iconographically is found in the collections of the British Museum in London. It was acquired in 1915 by Percy Amaury Talbot and is a rare and valuable example of this type of object, many of which were destroyed during iconoclastic campaigns led by Elijah II and his followers.

In 1932, Talbot documented that the screens formed part of an altar called an 'Arua'.

Inside the altars would be a table for offerings, including bottles, glasses, and sometimes plates for the spirit of the deceased to use, who was believed to return periodically.

In Kalabari visual culture, sacred function is expressed through sculpture that is both controlled and expressive. The composition of these ancestral screens is typically structured around an anthropomorphic figure carved in the round, to which secondary elements are attached, arranged side by side, with a 'background' that effectively forms a kind of screen.

Due to the quality of its composition and its rarity, this ancestral screen is a significant example of the spiritual art of the Niger Delta.

59

PATERNITÉ, KAKA, NIGERIA

KAKA PATERNITY, NIGERIA

Haut. 98 cm ; Height: 38 ⅝ in

PROVENANCE

Collection Michel Gaud, Saint-Tropez
Sotheby's, Londres, Important African Art: The Michel Gaud collection, 29 novembre 1993, lot 95
Collection privée européenne
Sotheby's, Paris, 19 novembre 1999, lot 225
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Marie-Louise Bastien, *Introduction aux Arts d'Afrique Noire*, 1984, p. 228

€ 50,000-70,000

Par Alain de Monbrison

Cette figurine Kaka est sans doute l'une des plus importantes, sinon la plus emblématique, du corpus connu de la statuaire de ce peuple.

La statuaire Kaka, souvent confondue avec les productions des Keaka voisins, provient d'un groupe vivant à la frontière entre le Nigeria et le Cameroun, dans une région où les traditions artistiques sont rares et peu documentées.

L'objet, de grande taille, représente une figure de paternité, une typologie extrêmement rare dans l'art africain et particulièrement spécifique à la statuaire Kaka. Dans ce type de sculpture, la présence d'un enfant au dos du personnage confère une dimension symbolique forte, probablement liée aux notions de filiation, de lignage social et de rôle initiatique au sein de la communauté.

La figure au visage anthropo-zoomorphe se tient debout, les bras détachés tombant dynamiquement le long du buste tronconique. Ses jambes courtes, légèrement fléchies, et ses larges pieds plantés fermement au sol sont des caractéristiques stylistiques récurrentes de la statuaire Kaka, tout comme la posture dynamique qui confère à l'ensemble une forte expressivité.

La tête ronde présente un visage à l'expression intense : des yeux étirés légèrement creusés, des oreilles discrètes, une bouche rectangulaire dotée d'une dentition agressive et une barbe pointue rappellent les codes esthétiques observés dans d'autres figures du groupe. Deux cornes stylisées, évoquant probablement celles d'un buffle, ornent le sommet du crâne et renvoient peut-être à une dimension spirituelle ou mythique.

La surface est recouverte d'une patine sacrificielle très croûteuse, résultant de nombreuses des offrandes rituelles. Selon Pierre Harter (1994), « La vénération des ancêtres semble occuper chez eux une place primordiale. Elle est soumise à la responsabilité du *wantop*, l'un des membres du conseil cheffal, dans le cadre des liturgies de la société secrète masculine *mbir*. »

La patine sacrificielle importante, la taille imposante et la rareté de cette typologie de figure en font un exemplaire majeur du corpus Kaka.

By Alain de Monbrison

This Kaka figure is undoubtedly one of the most important, if not the most emblematic exemplar within the known corpus of sculpture produced by this people.

The Kaka statuary, often confused with that of their Keaka neighbours, originates from a group living along the border between Nigeria and Cameroon, in a region where artistic traditions are both rare and scantly documented.

This piece, remarkable in scale, represents a paternity figure, a typology that is extremely rare in African art and particularly specific to Kaka sculpture. In this type of work, the child being carried on the back of the figure introduces a powerful symbolic dimension, most likely connected to notions of filiation, social lineage and initiatory roles within the community.

The figure, with its anthropo-zoomorphic face, stands upright, its detached arms hanging dynamically along the conical torso. Its short, slightly bent legs and broad feet firmly planted on the ground are recurring stylistic features in the Kaka statuary, as is the sense of movement that lends the composition such a strong expressive force.

The round head shows a face of striking intensity: elongated, slightly hollowed eyes, discreet ears, a rectangular mouth with aggressive teeth, and a pointed beard all recall aesthetic conventions observed in other figures from this group. Two stylised horns, probably reminiscent of a buffalo's, crown the head and may hark to a spiritual or mythological dimension.

The surface is covered with a very crusty sacrificial patina, resulting from numerous ritual offerings. According to Pierre Harter (1994), "the worship of ancestors seems to occupy a central place among them. It falls under the purview of the *Wantop*, one of the members of the chiefly council, as part of the liturgies of the male *mbir* secret society."

The substantial sacrificial patina, imposing scale and extreme rarity of this typology all contribute to make this sculpture a major exemplar of the Kaka corpus.

60

PAYS-BAS MÉRIDIONAUX OU PICARDIE, PREMIER QUART DU XVIE SIÈCLE

Scènes de la Passion du Christ

SOUTH NETHERLANDISH OR PICARDY, FIRST QUARTER OF THE 16TH CENTURY

Scenes from the Passion of Christ

chêne, avec quelques traces de polychromie
élément de retable figurant la Descente de Croix, la Mise au tombeau et la Résurrection du Christ
une étiquette Piasa au revers, inscrite 'Coul'
71 x 77 x 17 cm, 28 x 30 ¼ x 6 ¾ in.

oak, with remnants of polychromy
fragment of an altarpiece depicting the Descent from the Cross, the Entombment and the Resurrection of Christ

€ 8,000-10,000

61

COUPE, KUBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

KUBA CUP, REPUBLIC DEMOCRATIC OF THE CONGO

Haut. 19,5 cm, diam. 14 cm ; Height: 7 ⅝ in, diam: 5 ½ in

PROVENANCE

Collection Jean-Paul Delcourt, Abidjan et Paris
Daniel Hourdé, Paris
Collection Hubert Goldet (1945-2000), Paris
Ricqlès, Paris, *Arts Primitifs. Collection Hubert Goldet*, 30 juin et 1er juillet 2001, lot 534
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

€ 12,000-15,000

« La sculpture tshokwe est l'une des manifestations les plus importantes de l'esthétique africaine »

Henry Lavachery

62

STATUE, TSHOKWE, RÉGION DE MUZAMBA, ANGOLA

TSHOKWE FIGURE, MUZAMBA REGION, ANGOLA

Haut. 48 cm ; Height: 18 7/8 in

PROVENANCE

Collection Edward G. Robinson (1893-1973), Los Angeles
Sotheby's, Londres, *Primitive Art from the Edward G. Robinson Collection. The Property of The Most Hon. The Marquess of Lansdowne, P.C. The Property of Mrs. J. Ollers and Other Owners*, 10 juillet 1973 lot 147
Eduardo Uhart, Paris and Santiago, acquis lors de la précédente vente
Auction 393, New York, *Tribal Arts*, 5 mai 1976, lot 129
Baron Frédéric "Freddy" Rolin (1919-2001), Bruxelles / New York
Eduardo Uhart, Paris / Santiago
Marc (1930-2012) et Denyse Ginzberg, New York
Eduardo Uhart, Paris / Santiago, Chili
James Willis Gallery, San Francisco, 1999
John Giltsoff, London/New York/Girona, 2001(KAOS, 2005)
Collection privée française
Binoche et Giquello, Paris, *Art d'Afrique et d'Océanie*, 14 novembre 2019, lot 100
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

EXPOSITION(S)

Paris, KAOS-Parcours des Mondes, 14-18 septembre 2005
Paris, Classic Primitives-Renaud Riley, *Parcours des Mondes*, *A deux pas des Tshokwe*, 9-14 septembre 2014
Bruxelles, Renaud Riley, *Winter BRUNEAF*, 18-22 janvier 2017

BIBLIOGRAPHIE

François Neyt, *Arts traditionnels et histoire au Zaire/ Traditional Arts and History of Zaire,* Louvain-le Neuve, Université Catholique de Louvain, 1981, p. 228, fig.XII.6
Marie-Louise Bastin, *La Sculpture Tshokwe*, Meudon, Alain et Francoise Chaffin, 1982, p. 117, n° 60.
African Arts, 1983, Vol.XVI, no.2, p.5 (adv. Willis)
John Giltsoff, *Gltsoff. Fine Arts of Africa, Oceania and the Americas*, Girona, Aiguablava, 2005
Renaud Riley, *A deux pas des Tshokwe*, Parcours des Mondes 2014/Classic Primitives-Renaud Riley, 2014, p. 7 (n.p.)
Kevin Conru, Bernard de Grunne & Shaouli Sharkar, *Collection Baron Freddy Rolin*, Brussels, Conru Editions, 2021, p. 108, n° 73

†† € 30,000-50,000

Cette statue Tshokwé provient de la fameuse collection de l'acteur américain Edward G. Robinson. Il joua à Broadway et fut au casting de nombreux films au cours d'une carrière de plus de 50 ans s'étendant des années 1920 aux années 1960. Il a reçu le prix d'interprétation masculine du Festival de Cannes pour son rôle dans La Maison des étrangers en 1949 et un Oscar d'honneur pour l'ensemble de sa carrière lui fut décerné deux mois après sa mort en 1973. Edward G. Robinson fut par ailleurs un grand amateur d'art, collectionneur de peintures modernes, mais également d'art tribal. Sa collection d'art africain fut vendue par sa veuve après son décès chez Sotheby's le 10 juillet 1973.

Cette statue masculine tshokwe fait partie du corpus des œuvres les plus exceptionnelles de l'art tshokwe lié à l'art de cour. Elle représente un portrait idéalisé d'un dignitaire issu d'une des grandes chefferies du centre de l'Angola constituées aux sources du Kwango et du Kasaï. Sous les traits du héros fondateur des Tshokwe, Tshibinda Ilunga, ce chef apparaît en position debout amputé des jambes et des bras. Il est probable qu'il tenait à l'origine dans les mains les attributs de ce prince originaire du pays luba reconnu et admiré comme héros civilisateur et chasseur, à savoir un fusil et une corne ou un bâton.

On distingue deux styles principaux de statues coexistant localisés à Moxico et à Muzamba. Le style de Muzumba, auquel appartient la statue de la Collection Daniel Hourdé, offre cette puissance, l'expressivité et le raffinement des détails anatomiques qui caractérisent également le style de Moxico. Il présente cependant une plus grande tendance à la stylisation, notamment dans le traitement des visages au prognathisme plus prononcé comme en témoigne ici le visage de cette figure.

Cette statue tshokwe incarne à merveille l'art tshokwe. Marie Louise Bastin soulignait en 1969 combien ces caractéristiques devaient participer à la fonction méconnue de ces figures aux frontières entre le spirituel et l'exercice du pouvoir : « le caractère exagéré des yeux, des pommettes, du menton sur les masques, des mains et des pieds sur les statues, sont à prendre comme des signes idéographiques qui accentuent volontairement les traits pour maquer l'importance de l'esprit ou de l'ancêtre que l'on doit craindre tout autant qu'honorer. »[1]

François Neyts qui publie pour la première fois cette figure en 1981 dans son ouvrage *Arts traditionnels et histoire du Zaïre* en commente le style en ces termes : « Comme en témoigne la belle sculpture de Tshibinda Ilunga, il s'agit d'un art profondément original ... L'originalité cokwe y éclate surtout le traitement du visage, de la coiffure et le soin accordé aux mains et aux pieds. On la trouvera aussi parfois dans l'attitude du chef. »[2]

Puissance des volumes, énergie du visage avec les dents taillées en pointes - résultat d'une mutilation tribale -, impression d'hiératisme et sentiment de gravité contrebalancé par le dynamisme de la statue, sont parmi les expressions caractérisant à merveille la statue tshokwe de la Collection Daniel Hourdé. Celle-ci incarne un style et décrit une culture, la hissant au panthéon de l'une des expressions les plus emblématiques et les plus appréciées de l'art africain, nous encourageant à rejoindre ici le point de vue d'Henry Lavachery sur le sujet.

[1] Marie Louise Bastin, « Arts of the Angolan Peoples. I: Chokwe / L'Art d'un Peuple d'Angola. I: Chokwe », dans *African Arts*, Vol. 2, n°1, automne 1969, p. 62

[2] François Neyts, *Arts traditionnels et histoire du Zaïre. Cultures forestières et Royaumes de la Savane*, 1981, pp. 224-225 et 228.

"Chokwe sculpture is one of the most important expressions of African aesthetics"

Henry Lavachery

This Chokwe statue comes from the famous collection of American actor Edward G. Robinson**.** He performed on Broadway and appeared in numerous films during a career spanning over 50 years, from the 1920s to the 1960s. He won a Best Actor award at the Cannes Film Festival for his role in *House of strangers* in 1949 and was awarded an Honorary Oscar for lifetime achievement two months after his death in 1973. Edward G. Robinson was also a passionate art enthusiast and collector of modern paintings as well as tribal art. After his death, his widow put his collection of African art up for auction at Sotheby's on 10 July 1973.

This male Chokwe figure is one of the most remarkable exemplars of Chokwe art associated with court art. It depicts an idealised portrait of a dignitary from one of the great chiefdoms of central Angola, formed at the sources of the Kwango and Kasai rivers. Portrayed as the founding hero of the Chokwe people, Tshibinda Ilunga, this chief stands upright, although his arms and legs are missing. It is likely that it originally held the attributes of this prince from the Luba country, recognised and admired as a civilising hero and hunter: a rifle and a horn or staff.

There are two main styles of statues that coexist in Moxico and Muzamba. As an expression of the Muzumba style, the figure from the Daniel Hourdé Collection embodies the same power, expressiveness, and intricate anatomical detail that also characterise the Moxico style. However, it tends towards greater stylisation, particularly in the treatment of faces featuring more pronounced prognathism, as evidenced here.

This Chokwe statue is a magnificent embodiment of Chokwe art. In 1969, Marie Louise Bastin noted how these characteristics must have helped to fulfil the little-known purpose of these figures, which straddled the realms of spirituality and power: "The exaggerated features - eyes, cheekbones and chin on masks, as well as hands and feet on statues - are to be taken as ideographic signs that deliberately accentuate traits to emphasise the importance of the spirit or ancestor, who is to be feared as much as honoured."[1]

François Neyts, who first published this figure in 1981 in his book *Arts traditionnels et histoire du Zaïre*, made the following comments about its style: "As evidenced by Tshibinda Ilunga's beautiful sculpture, this is a truly original art form... The originality of the Chokwe is particularly striking in the treatment of the face, the coiffure and the attention to detail in the hands and feet. It also sometimes manifests in the stance of the leader."[2]

The sheer power of the volumes, the energy emanating from the face with its pointed teeth - a result of tribal mutilation - the hieratic appearance and a sense of gravity counterbalanced by the statue's vitality are among the expressions that perfectly characterise the Chokwe statue from the Daniel Hourdé Collection. It embodies a style and reflects a whole culture, making it one of the most iconic and admired forms of African art. One can't fail to agree with Henry Lavachery's view on the matter.

[1] Marie Louise Bastin, "Arts of the Angolan Peoples. I: Chokwe / L'Art d'un Peuple d'Angola. I: Chokwe", in *African Arts*, Vol. 2, No1, autumn 1969, p. 62

[2] François Neyt, *Arts traditionnels et histoire du Zaïre. Cultures forestières et Royaumes de la Savane*, 1981, pp. 224-225 and 228

63

CHAISE, TSHOKWE, ANGOLA

TSHOKWE CHAIRE, ANGOLA

Haut. 68 cm, Larg. 43 cm, Prof. 37 cm ; Height: 26 ¾ in., Width: 16 ⅞ in., Depth: 14 ⅝ in.

PROVENANCE

Collection Professeur Georges van der Kerken, Vice, Gouverneur du Congo, acquis *in situ* entre 1917 et 1925
Collection privée belge, 2001
Sotheby's, New York, *African, Oceanic & Northwest Coast Art*, 16 novembre 2001, lot 148
Daniel Hourdé & Philippe Ratton, Paris, France, 2004
Daniel Hourdé, Paris, France, 2015
Galerie Monbrison, Paris, France, 2016
Collection Daniel Hourdé, Paris

EXPOSITION(S)

Paris, Galerie Ratton Hourdé, *Atlantes & Caryatides*, juin 2004
Londres, Galerie Monbrison, *Frieze Master*, 6 – 9 octobre 2016

BIBLIOGRAPHIE

Atlantes & Caryatides, Paris, Galerie Ratton Hourdé, 2004, pp. 68-69
Tribal Art Magazine, n°76, été 2015, p. 10 (adv. Daniel Hourdé)
Tribal Art Magazine, n° 81, autumn 2016, p. 48

⊙ †† € 18,000-25,000

Recouvert d'une peau, ce type de siège était communément appelé *chitwamo cha ngundja*.

La tête et les bras d'un personnage anthropomorphe surmontent l'armature du dossier. Les mains sont délicatement placées de part et d'autre du visage, délicatement sculpté, très expressif. Les yeux mi-clos, en grains de café, sont logés dans de larges orbites concaves. La bouche aux lèvres finement ourlées est entrouverte. L'oreille droite est agrémentée d'une boucle en fer. Une autre parure figure au centre du front, au creux de l'arcade sourcilière.

Décoré de motifs géométriques incisés, le dossier évoque le buste du personnage. Les jambes sont remplacées par les quatre pieds réunis entre eux par des traverses ornées de masques de danse *Chihongo*. Leur présence témoigne de l'importance du détenteur du siège, *Chihongo* symbolisant l'esprit de la puissance et de la richesse. Les visages présentent une grande intériorité. Les fronts proéminents, légèrement bombés sont surmontés de larges chapeaux horizontaux caractéristiques. Les yeux reposent au centre de profondes orbites. Les mentons, plats et discoïdaux, sont taillés en éventail. Le traitement des pieds est minimaliste. Des maillons sculptés en relief évoquent les articulations des genoux. Les traverses présentes sur les côtés du siège sont quant à elles ornées de tortues sculptées en ronde-bosse.

A l'arrière, sous la superbe coiffure du personnage figure un remarquable masque. Les yeux en grains de café sont clos, la bouche légèrement entrouverte. Le front est décoré de la croix de Saint-André.

With a hide-covered seat, this type of chair was commonly known as *chitwamo cha ngundja*.

The head and arms of an anthropomorphic figure rise above the frame of the backrest. The hands rest delicately on either side of the face, which is itself finely sculpted and highly expressive. The half-closed eyes, shaped like coffee beans, are set in large, concave sockets. The mouth has finely arched lips that are slightly parted. The right ear is adorned with an iron earring. Another ornament lies in the centre of the forehead, in the hollow of the brow.

Decorated with incised geometric patterns, the backrest stands in for the figure's upper body. The legs are replaced by the four chair legs, joined together by crossbars decorated with *Chihongo* dance masks. Their presence denotes the prominence of the chair's owner, as *Chihongo* represented the spirit of power and wealth. The faces show great inner depth. The prominent, slightly rounded foreheads are crowned with large, distinctive horizontal hats. The eyes sit in the center of deep eye sockets. The flat, disc-shaped chins flare out into a fan shape. The feet are kept minimalistic in design. Links sculpted in relief evoke knee joints. The crossbars on the sides of the seat are decorated with turtles carved in the round.

On the rear side, beneath the figure's magnificent coiffure, there is a remarkable mask. The eyes, shaped like coffee beans, are closed, and the lips are slightly parted. The forehead is adorned with the cross of Saint Andrew.

64

CHAISE, TSHOKWE, ANGOLA

TSHOKWE CHAIR, ANGOLA

Haut. 63,5 cm, Larg. 40 cm, Prof. 31 cm ; Height: 25 in, Width: 15 ¾ in, Depth: 12 ¼ in.

PROVENANCE

Galerie Entwistle, Londres
Collection Sydney (1918-1987) et Lillian (1923-2011) Lichter, New York, acquise au précédent
Sotheby's, Paris, *A New York Collection,* 30 novembre 2010, lot 19
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Warren Robbins and Nancy Nooter, *African Art in American Collections*, 1989, p. 395, no. 1005

†† € 12,000-18,000

Les Tchokwé, vivant principalement en Angola, produisaient pour une cour raffinée, des objets de prestige destinés au faste et qui servaient à exalter la puissance religieuse et politique du souverain (des sceptres, des lances, des tabatières ou des jolies pipes).

Ils créaient également de très beaux sièges ou tabourets à cariatide. Inspirés des modèles européens, ils représentaient des motifs de la vie quotidienne, de l'histoire, la religion et la mythologie tchokwé. Ces objets permettaient d'asseoir l'autorité de ceux à qui ils appartenaient. Révélant une force créatrice remarquable, grâce à leur variété stylistique et la richesse des formes sculptées, ils sont d'une grande valeur artistique tant sur la forme que sur les éléments décoratifs.

Elle est fabriquée selon un assemblage à tenon et mortaise. Recouvert d'une peau, ce type de siège était communément appelé *chitwamo cha ngundja*.

Légèrement incliné, le dossier est agrémenté d'un remarquable personnage en ronde-bosse représentant un danseur masqué *Chihongo*. Sa présence témoigne de l'importance de son détenteur, *Chihongo* symbolisant l'esprit de la puissance et de la richesse. Les bras croisés sur la poitrine, il porte une jupe de danse en fibres et un large chapeau horizontal caractéristiques, l'ensemble le rattachant habilement au panneau. Le visage présente une grande intériorité. Le front est proéminent, légèrement bombé. Les yeux mi-clos, en grains de café, sont logés dans de larges orbites concaves. La bouche aux lèvres finement ourlées est entrouverte. Le menton, plat et discoïdal, est taillé en éventail.

Le cadre ajouré est enrichi de ravissants motifs géométriques incisés. Tout en finesse, leurs formes sont dynamiques et très graphiques. Deux masques aux allures naturalistes surplombent le haut du siège. Il s'agit probablement de masques *Pwo*, évoquant l'ancêtre féminin. Les yeux sont clos. Les paupières bombées reposent au centre de profondes orbites. Une coiffure en fibres sculptée orne les visages.

Sur les entretoises, des personnages dépeignent différentes sphères de la vie tchokwé à travers de petites saynètes. On retrouve notamment un cavalier, une maternité, un sculpteur et des singes. La représentation de la chauve-souris est très rare dans l'iconographie tchokwé. La présence des trois mammifères suspendus la tête en bas sur la face droite de la chaise ajoute au caractère remarquable de cet objet.

La richesse des motifs incisés et la finesse des personnages sculptés témoignent du raffinement de l'art tchokwé. Le Musée Barbier Mueller possède une chaise très similaire à celle-ci.

The Chokwe, who lived mainly in Angola, produced prestigious artefacts for a refined court, designed to exude splendour and serve to exalt the religious and political power of the sovereign (sceptres, spears, snuff boxes and fine-looking pipes).

They also created beautiful caryatid chairs and stools. Inspired by European designs, they drew themes from the Chokwe people's daily life, history, religion, and mythology. These objects served to establish the authority of their owners. These pieces display remarkable creative flair, thanks to the diversity of their styles and the richness of their sculpted forms; they are of great artistic value, both from a formal and an ornamental perspective.

This chair is made using mortise and tenon joints. With a hide-covered seat, this type of chair was commonly known as *chitwamo cha ngundja*.

On a slight incline, the backrest is adorned with a remarkable figure sculpted in the round and depicting a masked *Chihongo* dancer. It is a symbol of the prominence of its owner, as *Chihongo* represents the spirit of power and wealth. Arms crossed over his chest, he wears a characteristic fibre dance skirt and wide horizontal hat, the two items skilfully connecting him to the panel. The face shows great inner depth. The forehead is prominent and slightly rounded. The half-closed eyes, shaped like coffee beans, are set in large, concave sockets. The mouth has finely arched lips that are slightly parted. The flat, disc-shaped chin flares into a fan shape.

The openwork frame is adorned with charming incised geometric patterns. Delicate yet dynamic, their designs are highly graphic. Two naturalistic-looking masks dominate the top of the seat. They are probably *Pwo* masks that evoke the female ancestor. The eyes are closed. The bulging eyelids sit in the center of deep eye sockets. A sculpted fibre coiffure frames the faces.

On the crossbars, characters act out scenes depicting different aspects of Chokwe life. These include a horseman, a mother and child, a sculptor and some monkeys. The bat is very rarely depicted in Chokwe iconography. The fact that three mammals are shown hanging upside down on the right side of the chair adds to the remarkable nature of this object.

The richness of the incised motifs and the intricacy of the carved figures attest to the sophistication of Chokwe art. The Barbier Mueller Museum has a chair that is very similar to this one.

65

TRÔNE MINIATURE EN BOIS PEINT, TRAMP ART, TRAVAIL AMÉRICAIN, FIN DU XIXE-DÉBUT DU XXE SIÈCLE

AN AMERICAN PAINTED WOOD THRONE, TRAMP ART, LATE 19TH-EARLY 20TH CENTURY

à décor géométrique de chevrons et zigzags ; (*probable manque en partie supérieure*)
Haut. 40,5 cm, larg. 20,5 cm, prof. 20,5 cm ;
Height 16 in, width 8 in, depth 8 in

with geometric motifs of chevrons and zigzags; (*probable loss to the upper part*)

Né aux États-Unis à la fin du XIXé siècle, le tramp art désigne une forme d'art populaire réalisée à partir de matériaux de récupération, principalement du bois issu de caisses ou de chutes industrielles. Sculptés à la main, souvent au canif, ces objets se caractérisent par des motifs géométriques répétitifs — entailles en V, chevrons, zigzags — et par une construction en couches superposées qui crée un relief marqué. Longtemps considéré comme un artisanat modeste, le tramp art est aujourd'hui reconnu pour la précision de son travail, son inventivité formelle et son lien étroit avec l'histoire sociale et économique de son époque. Il témoigne d'une esthétique de la contrainte, où la limitation des moyens devient source de créativité.

Born in the United States in the late 19th century, tramp art refers to a form of folk art made from salvaged materials, primarily wood from crates or industrial offcuts. Hand-carved, often with a pocketknife, these objects are characterized by repetitive geometric motifs—V-shaped cuts, chevrons, and zigzags—and by a layered construction that creates a pronounced relief. Long regarded as a modest form of craftsmanship, tramp art is now recognized for the precision of its execution, its formal inventiveness, and its close connection to the social and economic history of its time. It embodies an aesthetic of constraint, in which limited means become a source of creativity.

€ 1,000-1,500

66

FAUTEUIL ET SON REPOSE-PIED EN ACAJOU SCULPTÉ, TRAVAIL FRANÇAIS, XIXE SIÈCLE

A FRENCH CARVED MAHOGANY ARMCHAIR AND ITS FOOTREST, 19TH CENTURY

de style Troubadour, de forme architecturale, muni de puissants accotoirs en forme de griffons, sculpté de rosaces, ogives, fenestrages et entrelacs, la garniture en soie cramoisi, inscription au crayon sous le fauteuil *"Brun E F S 183, grand-père de Ernest Théodore Brun décédé à Orgerus le 29 janvier 1943, selon lui le maître E. Brun (1805-1868) fut le sculpteur de l'Autel de la Patrie à l'Arc de Triomphe et ancien pensionnaire de Rome de 1835 à 1838. Quod attestator ego, ciré d'Orgerus et tampon du diocèse de Versailles" et deux tampons partiellement lisibles*
Fauteuil : haut. 195, long. 70, prof. 80 cm ;
Height 76 3/4 in, width 27 1/2 in, depth 31 1/2 in
Repose-pied : haut. 15 cm, long. 54 cm, larg. 41 cm ;
Height 6 in, width 21 1/4 in, depth 16 1/4 in
(2)

in the *Troubadour* style, architectural-shaped, with large griffin-shaped armrests, carved with rosettes, ogives, tracery, and interlacing patterns, with a cramoisi silk upholstery, with a pencil inscription on the underside of the armchair *"Brun E F S 183, grand-père de Ernest Théodore Brun décédé à Orgerus le 29 janvier 1943, selon lui le maître E. Brun (1805-1868) fut le sculpteur de l'Autel de la Patrie à l'Arc de Triomphe et ancien pensionnaire de Rome de 1835 à 1838. Quod attestator ego, ciré d'Orgerus et tampon du diocèse de Versailles" and two partially illegible stamps*

PROVENANCE

Orangerie de Cheverny pour la 19ème année, Rouillac, Vendôme, 10 juin 2007, lot 134

◉ € 1,500-2,500

Le fabricant pourrait être un menuisier de renom tel que Fourdinois, Tahan, Bellangé, Cremer ou Durand. Des comparaisons peuvent être établies avec plusieurs exemples : les chaises en bois sculpté et doré de Jacob-Desmalter (vers 1817-1820) pour le cabinet gothique de la comtesse d'Osmond, conservées au musée du Petit Palais à Paris ; le prie-Dieu d'Auguste-Émile Ringuet-Leprince présenté à l'Exposition des produits de l'industrie en 1844 (Chantilly, musée Condé) ; les sièges du château d'Hoffmeister à Saxe-Cobourg ; ainsi que les fauteuils de cabinet, de chambre et de salon réalisés pour Louis II de Bavière au château de Neuschwanstein.

The cabinetmaker could be a renowned carpenter such as Fourdinois, Tahan, Bellangé, Cremer, or Durand. Comparisons can be drawn with several examples: the carved and gilded wooden chairs by Jacob-Desmalter (c. 1817–1820) for the Gothic cabinet of the Comtesse d'Osmond, now at the Petit Palais, Paris; the prie-dieu by Auguste-Émile Ringuet-Leprince presented at the 1844 Exposition des produits de l'industrie (Chantilly, Musée Condé); the seats from Hoffmeister Castle in Saxe-Coburg; and the cabinet, bedroom, and salon armchairs made for Louis II of Bavaria at Neuschwanstein Castle.

67

ATTRIBUÉ À GABRIEL GRUPELLO (1644 - 1730)
Pays-Bas méridionaux, début du XVIIIe siècle

ATTRIBUTED TO GABRIEL GRUPELLO (1644 - 1730)
South Netherlandish, early 18th century

Corpus Christi

bois fruitier ; sur une croix en bois noirci
un crâne en bois fruitier au pied de la Croix et un cartouche inscrit des initiales "*INRI*"
une étiquette Julius Böhler au revers numérotée *E / 2000 / 0068*
Haut. (Christ) 41 cm, 16 ⅛ in.
Haut. (totale) 84 cm, 33 ⅛ in.

fruitwood; on an ebonised wood cross
a fruitwood skull at the foot of the cross, a cartouche inscribed *INRI*
a Julius Böhler label to the reverse numbered *E / 2000 / 0068*

PROVENANCE

Galerie Julius Böhler, Munich ;
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis auprès du précédent.

€ 7,000-10,000

68

STATUE, BEMBE GANGALA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

BEMBE GANGALA FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 20 cm ; Height: 7 ⅞ in

PROVENANCE

Galerie Beno d'Incelli, Paris, 1969
Collection Stanley Marcus (1905-2001), Dallas
Sotheby's, New York, *A passion for collecting: The eye of Stanley Marcus*, November 16, 2002, lot 42
Johann Levy, Paris
Collection Daniel and Carmen Klein, Paris
Sotheby's, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 24 juin 2015, lot 9, consigné par les précédent
Daniel Hourdé, Paris
Galerie Monbrison, Paris, France, 2022
Collection Daniel Hourdé, Paris

EXPOSITION(S)

Paris, Johann Levy Art Primitif, *Collection Africa*, juin-juillet 2006
Maastricht, Charles-Wesley Hourdé, *TEFAF*, 8-18 mars 2018
Paris, Galerie Monbrison, *Paris Tribal*, 9 - 13 mars 2022

BIBLIOGRAPHIE

Johann Levy, *Collection Africa*, Paris, 2006, n° 22
Lehuard (Raoul) & Lecomte (Alain), *Statuaire babembé / Babembe Sculpture*, Milan, 2010, p. 113, n° 54
Tribal Art, n° 78, hivers 2015, p. 11 (adv. Daniel Hourdé)
Realm of the Ancestors, Paris, Charles-Wesley Hourdé, 2018, pp. 28-33

⊙ †† € 60,000-80,000

Par Charles-Wesley Hourdé

Cette statuette fait partie des œuvres les plus emblématiques de l'art bembé. Elle se distingue par un style alliant à la perfection puissance et délicatesse. La position dynamique de la figurine contraste avec sa carrure vigoureuse. De délicates scarifications parcourent son corps robuste.

La statuette bembé de l'ancienne collection Stanley Marcus provient d'un sous-groupe Bembé appelé Gangala dont la production artistique est particulièrement rare. Je n'ai ainsi pu identifier que 6 exemplaires connus (voir Hourdé, 2018). Ce style a été étudié par Raoul Lehuard (1989) et Marc Leo Felix (1995). Felix précise que le style Gangala est fortement imprégné de celui des Bembé mais surtout des Bwendé : « il allie avec justesse l'élégance du premier à la puissance du second ». Le corps est volumineux, les épaules larges, les scarifications abondantes et particulièrement fines, les articulations marquées.

Il existe deux types de statuettes bembé : les figurines représentant un défunt, et les sculptures destinées à devenir le réceptacle de « forces », dont la fonction sera magique, politique ou thérapeutique. Les statuettes de la première catégorie, à laquelle appartient l'œuvre étudiée ici, présentent une charge magique, constituée de reliques prélevées sur le corps du défunt et de résine, placée dans une cavité creusée au niveau de l'anus de la figurine. Elles sont parfois sculptées du vivant d'un aïeul qui souhaite s'assurer que sa descendance se souviendra de son passage dans le monde visible. Un culte était voué à ces figurines d'ancêtres afin de s'attirer les faveurs de leurs esprits.

L'une des particularités de la statuaire bembé est la présence de scarifications sur l'abdomen. Nous parlons ici de scarifications et non de tatouages car les motifs géométriques sont figurés en relief et correspondent aux mutilations traditionnelles que l'on peut observer sur les photographies anciennes. Bien que la signification de ces marques ait été oubliée, il semblerait qu'elles servaient à indiquer l'appartenance à un groupe et à marquer son statut social.

La région de Mouyondzi n'étant pas sur les grands axes d'explorations coloniales, l'art bembé est découvert tardivement en comparaison à l'art vili dont certains objets sont décrits dès le XVIII^{ème} siècle. Les premières sculptures bembé sont rapportées en France au début du XX^{ème} siècle et commencent à apparaitre, sous des descriptions erronées (*statuette du Loango* ou *sibiti*), dans les publications de l'époque : Clouzot et Level (1919, 1925), Guillaume et Munro (1926), Portier et Poncetton (1930) ainsi que dans certains catalogues de vente. Le Musée de l'Homme reçoit quant à lui son premier *muzuri* (mannequin en tissu) en 1930, et sa première statuette en bois en 1932 grâce au don du géologue Victor Babet.

L'art bembé est par ailleurs longtemps resté dans l'ombre des productions africaines de plus grandes dimensions. Ainsi Kjersmeier écrit en 1935 « *Par leur beau polissage et leur soigneuse exécution, les meilleures de ces statuettes se classent parmi les productions les plus délicates de l'art mineur africain* ». Même si les premières études publiées sur le sujet remontent à 1933 (Manker, « Niombo, die Totenbestattung des Babwende », *in Zeitschrift für Ethnologie*), Lehuard remarque que de nombreuses publications faisant aujourd'hui référence passent sous silence l'existence de l'art bembé : Griaule (1947), Baumann et Westermann (1948), Marquet (1962), Meauzé (1967), ainsi que Wassing (1969). Il relève cependant une exception. Fagg écrit dans le catalogue de *100 Tribus, 100 Chefs d'Œuvre* (Paris, 1964) : « [les statuettes Bembé] *sont sculptées avec un grand souci des détails et de finition* [...] *et elles ont souvent une qualité monumentale* ». Il faut attendre la publication des travaux de Söderberg (1975) dans la revue *Arts d'Afrique Noire*, puis de Raoul Lehuard (*Art Bakongo, les centres de style*, 1989) pour découvrir la richesse et la diversité de cette production artistique. Une première monographie a vu le jour en 2010, grâce à la passion qu'Alain Lecomte voue à cette forme artistique. Cette publication de référence rassemble les travaux de Raoul Lehuard sur le sujet.

« Admirables d'élégance, de finesse et de préciosité, les productions de ce centre de style témoignent d'un art élaboré ayant abouti là à sa perfection »

Lehuard, 1989

"With their remarkable elegance, subtlety and exquisite craftsmanship, the creations produced by this stylistic centre attest to a sophisticated art form, refined here to perfection."

Lehuard, 1989

By Charles-Wesley Hourdé

This statuette is among the most emblematic works of Bembe art. It stands out for its style, which perfectly combines force and subtlety. The dynamic posture of the figure contrasts with its vigorous build. Finely carved scarification runs across its robust body.

The Bembe statuette from the former Stanley Marcus collection originates from a Bembe subgroup known as the Gangala, whose artistic production is particularly rare. Indeed, I was only able to identify six known figures (see Hourdé, 2018). This style was studied by Raoul Lehuard (1989) and Marc Leo Felix (1995). Felix notes that the Gangala style is strongly influenced by Bembe art, but even more so by Bwende traditions: "it successfully combines the elegance of the former with the forcefulness of the latter." The body is voluminous, the shoulders broad, the scarification abundant and exceptionally fine, and the joints clearly articulated.

There are two types of Bembe statuettes: small figures representing a deceased person, and sculptures intended to serve as vessels for "forces", whose function may be magical, political or therapeutic. The statuettes that belong to the former category - which comprises the piece at hand - carry a magical charge composed of relics taken from the body of the deceased as well as resin, placed within a cavity hollowed out in the figure's anus. In some cases, such figures were carved during the lifetime of an elder who wished to ensure that his descendants would remember his time in the visible world. These ancestor figures were the focus of a cult intended to secure the favour of their spirits.

One of the distinguishing features of Bembe statuary is the presence of scarification on the abdomen. We refer to them as scarification rather than tattoos since the geometric motifs are rendered in relief and reflect traditional bodily mutilations that can be seen in early photographs. Although the meaning of these markings has now been forgotten, they appear to have served to indicate group affiliation and social status.

Considering the Mouyondzi region did not lie along the major routes of colonial exploration, Bembe art was discovered relatively late in comparison with Vili art, some pieces of which were described as early as the eighteenth century. The first Bembe sculptures were brought back to France in the early twentieth century and began to appear - often under erroneous descriptions (*Loango* or *Sibiti* statuette) - in contemporary publications: Clouzot and Level (1919, 1925), Guillaume and Munro (1926), Portier and Poncetton (1930), as well as in certain auction catalogues. The Musée de l'Homme acquired its first *Muzuri* (fabric mannequin) in 1930, and its first wooden statuette in 1932, thanks to a donation from geologist Victor Babet.

Bembe art was also long overshadowed by African productions on a larger scale. For instance, Kjersmeier wrote in 1935: "*By virtue of their fine polish and meticulous execution, the finest of these statuettes rank among the most delicate productions of minor African art*." Although the earliest published studies on the subject date back to 1933 (Manker, "Niombo, die Totenbestattung des Babwende", *Zeitschrift für Ethnologie*), Lehuard observed that many publications that are now considered authoritative make no mention of Bembe art: Griaule (1947), Baumann and Westermann (1948), Marquet (1962), Meauzé (1967), and Wassing (1969). He does, however, note one exception. In the catalogue *100 Tribus, 100 Chefs-d'Œuvre* (Paris, 1964), Fagg writes: "[Bembe statuettes] *are sculpted with great attention to detail and finish* [...] *and often possess a monumental quality*." Not until the publication of Söderberg's work (1975) in *Arts d'Afrique Noire*, followed by Raoul Lehuard (*Art Bakongo, les centres de style*, 1989), were the richness and diversity of this artistic production widely recognised. In 2010, Alain Lecomte's passion for this art form led to the publication of the first dedicated monograph. This reference publication compiles Raoul Lehuard's work on the topic.

69

ESPAGNE, PEUT-ÊTRE TOLÈDE, XVIE SIÈCLE

SPANISH, POSSIBLY TOLEDO, 16TH CENTURY

Corpus Christi

bois sculpté
Haut. 73 cm, 28 ¾ in.

carved wood

PROVENANCE

Manuela Navarro Antiquaire, Madrid ;
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis auprès du précédent en 2017.

†† € 3,000-5,000

70

STATUE, SONGYE, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

SONGYE FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 20 cm ; Height: 7 ⅞ in

PROVENANCE

Martial Bronsin, Bruxelles, circa 1970
Collection Cecilia (1930-2013) and Irwin (1928-2001) Smiley, New York
Sotheby's, New York, *Arts of Africa, Oceania & The Americas*, 17 mai 2002, lot 131
Bruce Frank, New York, 2017
Collection Daniel Hourdé, Paris, 2018

EXPOSITION(S)

Urbana-Champaign, Krannert Art Museum and Kinkead Oavilion, 11 novembre-17 décembre 1989
Northampton, Smith College Museum of Art, 3 février-26 mars1990

BIBLIOGRAPHIE

Alfred Scheinberg & Anita J.Glaze, *Discoveries: African Art from the Smiley Collection*, Kronnert Art Museum, University of Illinois, 1989, p. 76, n° 52
Tribal Art Magazine, n° 88, Eté, 2018, pp. 10-11 (adv. Hourdé)

◉ †† € 4,000-6,000

71

ATTRIBUÉ À GABRIEL GRUPELLO (1644 - 1730)
Pays-Bas méridionaux, premier quart du XVIIIe siècle

ATTRIBUTED TO GABRIEL GRUPELLO (1644 - 1730)
South Netherlandish, first quarter of the 18th century

Corpus Christi

bois fruitier ; sur un support métallique moderne
Haut. Christ 40 cm, 15 ¾ in.
Haut. totale 46 cm, 18 ⅛ in.

fruitwood; on a modern metallic stand

PROVENANCE

Blumka Gallery, New York, 2004 ;
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis auprès du précédent.

€ 7,000-10,000

72

TÊTE, EKOI, NIGERIA

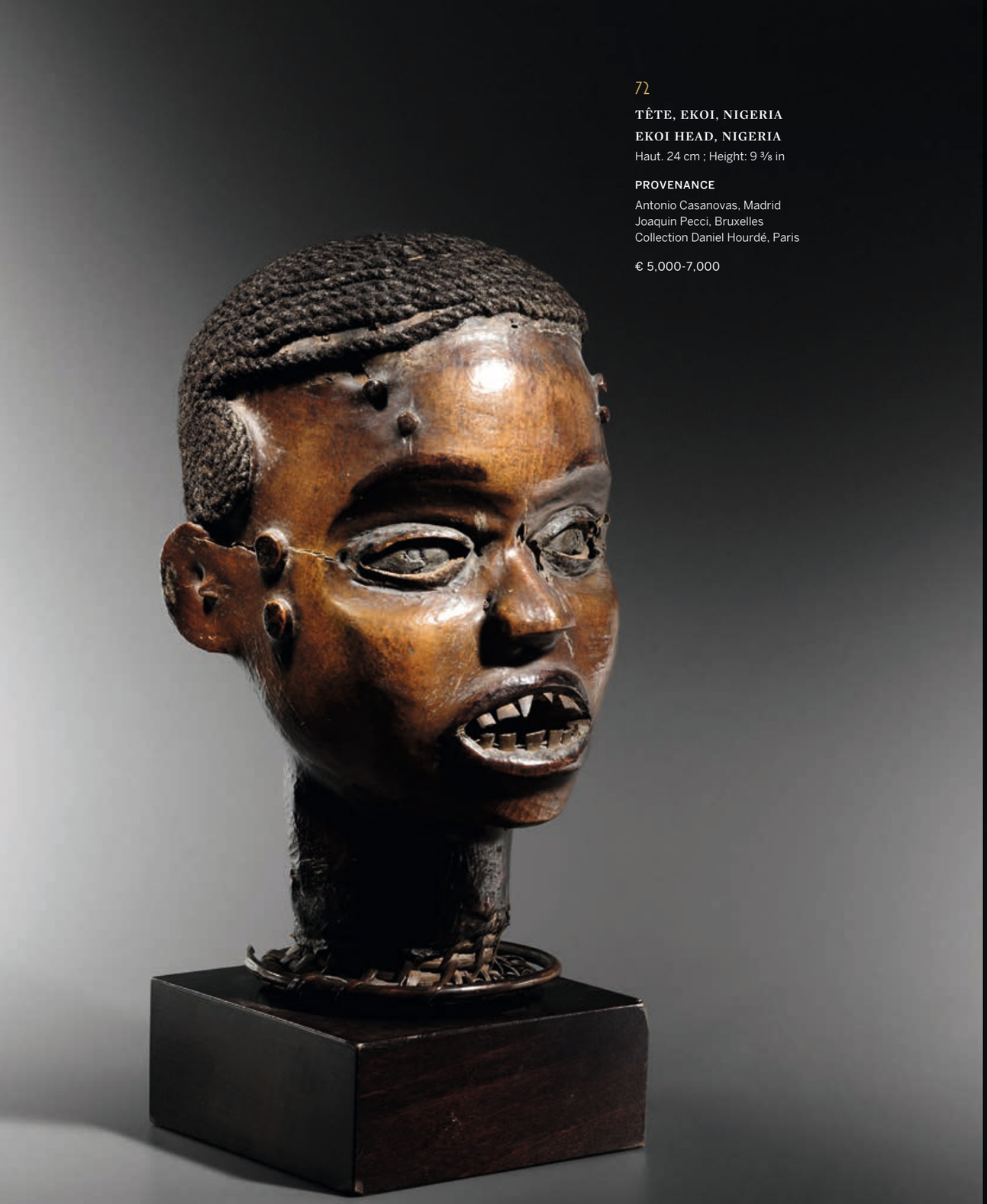
EKOI HEAD, NIGERIA

Haut. 24 cm ; Height: 9 ⅜ in

PROVENANCE

Antonio Casanovas, Madrid
Joaquin Pecci, Bruxelles
Collection Daniel Hourdé, Paris

€ 5,000-7,000



73

PROBABLEMENT FRANCE OU ALLEMAGNE, XVIIIE SIÈCLE

Croix-reliquaire

PROBABLY FRENCH OR GERMAN, 18TH CENTURY

Reliquary Cross

bois fruitier sculpté, verre et miroir
ouvrant sur un compartiment à l'arrière, les instruments de la Passion du Christ sculptés au revers (*Arma Christi*)
contenant des notes anciennes rédigées en allemand
Haut. 21,7 cm, 8 ½ in.

carved fruitwood, glass and mirror
the back carved with the *Arma Christi*, opening onto a compartment containing handwritten notes in German

€ 600-800

74

STATUE NKISI, KONGO / YOMBE, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

KONGO / YOMBE NKISI FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 79 cm ; Height: 31 ⅛ in

PROVENANCE

Collection Camille Janssen, Liège, administrateur puis gouverneur général de l'État indépendant du Congo de 1886 à 1892
Collection Mme Renkin, jusqu'en 1985
Sotheby's, Londres, *African and Oceanic Art*, 2 décembre 1985, lot 48
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Catalogue of the Ethnologic, Congolese Collection, belonging to M. Cam. Janssen, 1891 (Sotheby's cat., 1985)
Raoul Lehuard, *Art Bakongo-Les Centres de Style*, Vol.II, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1989, p. 598

€ 12,000-18,000

75

STATUE, HEMBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

HEMBA FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 28 cm ; Height: 11 in

PROVENANCE

Pierre Dartevelle, Bruxelles
Daniel Hourdé, Paris
Collection Marceau Rivière, Paris, acquis ca. 2005
Sotheby's, Paris, *Collection Marceau Rivière*, 18 juin 2019, lot 123
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

†† € 10,000-15,000

76

MASQUE, BAFOUFOUDANG, CAMEROUN

BAFOUFOUDANG MASK, CAMEROON

Haut. 74 cm ; Height: 29 ⅛ in

PROVENANCE

Laurin, Guilloux, Buffetaud, Tailleur Commissaires-priseurs (expert : Jean Roudillon), Paris, Drouot Richelieu, Paris, *Provenant de diverses collections, art nègre... Océanie, Nouvelle Guinée, Iles Salomons, Bornéo, Sumba, Nouvelles Hébrides*, 17 mai 1993, lot 142
Collection Christian O'Byrne, Paris, 2012
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2012

†† € 3,000-5,000

77

POIDS, AKAN, GHANA / CÔTE D'IVOIRE

AKAN GOLD WEIGHT, GHANA / CÔTE D'IVOIRE

Haut. 8 cm, Larg. 9 cm ; Height: 3 ⅛ in, Width: 3 ⅝ in

PROVENANCE

Collection Tom Philips, Londres
Collection Peter Adler, Londres
Collection Hubert Goldet (1945-2000), Paris
François de Ricqlès, Paris, *Collection Hubert Goldet*, 30 juin 2001, lot 475
Jonathan Hope, Londres
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2017

EXPOSITION(S)

Paris, Musée Dapper, *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire*, octobre 1987-mai 1988

BIBLIOGRAPHIE

Gérald Berjonneau et Jean-Louis Sonnery (dir.), *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire, Fondation Dapper-Bordas*, 1987, n° 46, p. 110

†† € 2,500-3,000

78

POIDS, AKAN, GHANA / CÔTE D'IVOIRE

AKAN GOLD WEIGHT, GHANA / CÔTE D'IVOIRE

Haut. 7 cm ; Height: 2 ¾ in

PROVENANCE

André Schoeller, Paris
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2014

†† € 2,000-3,000

78

79

STATUETTE, LOBI, BURKINA FASO

LOBI FIGURE, BURKINA FASO

Haut. 12 cm ; Height: 4 ¾ in

PROVENANCE

André Schoeller, Paris
Collection Daniel Hourdé, Paris, acquis au précédent en 2013

†† € 2,000-3,000

79

80

DANIEL HOURDÉ
n. 1947

Barque

signé *D. Hourdé,* inscrit *PU,* daté *2019* et porte la marque du fondeur Susse
bronze
225 x 450 x 155 cm ; 88 9/16 x 177 3/16 x 61 in.
Exécutée en 2019, cette oeuvre est unique.

signed *D. Hourdé,* inscribed *PU,* dated *2019* and bears the foundry mark of Susse
bronze
Executed in 2019, this work is unique.

EXPOSITION(S)

Paris, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, *Si près du Paradis*, juillet - septembre 2019
Mexico, Museo de la Cancilleria, *Daniel Hourdé en México, París-Tenochtitlán*, 2022, illustré en couleurs

BIBLIOGRAPHIE

Dominique Baqué, *Daniel Hourdé*, Paris 2021, p. 3 et 58-63, illustré en couleurs

†† € 75,000-90,000

COMMENT ENCHÉRIR

1.RECHERCHER

Rendez-vous sur sothebys.com ou sur l'application Sotheby's pour rechercher des œuvres qui vous intéressent.

2.S'ENREGISTRER

Enregistrez-vous afin d'enchérir.

3.ENCHÉRIR

Enchérissez avant et pendant la vente où que vous soyez.

POUR PLUS DE RENSEIGNEMENTS RELATIFS A L'ENREGISTREMENT ET LA PARTICIPATION AUX ENCHERES

bids.paris@sothebys.com

FR +33 (0)1 53 05 53 48 fax +33 (0)1 53 05 52 93/52 94

sothebys.com/bidonline SUIVEZ-NOUS @SOTHEBYS

Nous fournissons ce catalogue pour la commodité de nos clients. Veuillez noter que la vente de tous les lots est soumise aux Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs de Sotheby's (incluant notre Garantie d'Authenticité) qui peuvent être consultées sur la page de vente correspondante sur www.sothebys.com ou en scannant le QR code ci-dessous, aux Conditions Générales de Vente applicables aux Vendeurs (qui sont disponibles sur demande), au glossaire des termes, et aux autres notices ou annonces dans le catalogue de vente sur la page de vente correspondante sur www.sothebys.com ou dans la salle de vente. Veuillez contacter enquiries@sothebys.com pour demander une copie papier de nos Conditions Générales de Vente.

SYMBOLES

□ Absence de prix de réserve

À moins que le symbole suivant en forme de case (□) ne soit indiqué, tous les lots inclus dans la vente sont proposés à la vente avec un prix de réserve. Le prix de réserve est le prix d'adjudication minimum confidentiel arrêté avec le vendeur et au-dessous duquel le lot ne peut être vendu. En général, le prix de réserve est fixé à un pourcentage de l'estimation basse. Ce prix ne pourra pas être fixé à un montant supérieur à l'estimation basse du lot. Si des lots inclus dans une vente sont proposés à la vente sans prix de réserve, ces lots sont indiqués par le symbole suivant, en forme de case (□). Si tous les lots inclus dans une vente sont proposés à la vente sans prix de réserve, une mention spéciale figurera dans le catalogue et ce symbole ne sera alors pas utilisé dans la description de chaque lot.

○ Lot garanti

Un prix minimum lors d'une vente aux enchères ou d'un ensemble de ventes aux enchères a été garanti au vendeur des lots accompagnés de ce symbole. Cette garantie peut être émise par Sotheby's, ou conjointement par Sotheby's et un tiers. Sotheby's ainsi que tout tiers émettant une garantie conjointement avec Sotheby's retirent un avantage financier si un lot garanti est vendu et risquent de subir une perte si le lot demeure invendu. Un tiers qui est garant conjointement avec Sotheby's peut émettre un ordre d'achat irrévocable ou enchérir d'une autre manière sur le lot garanti. Si le symbole « propriété garantie » pour un lot n'est pas inclus dans la version sur papier ou en format PDF du catalogue (le cas échéant) de la vente aux enchères, une annonce indiquant que ce lot fait l'objet d'une garantie sera faite aux enchérisseurs par un ou plusieurs des moyens suivants: la page en ligne du lot sera mise à jour pour inclure le symbole « Propriété garantie », une mention sera ajoutée sur la page en ligne de Sotheby's pour la vente aux enchères, ou une annonce sera effectuée au début de la vente ou avant la vente du lot pour indiquer que le lot fait l'objet d'une garantie. Si tous les lots d'une vente sont garantis, une mention spéciale figurera dans le catalogue et ce symbole ne sera alors pas utilisé dans la description de chaque lot.

⋑ Ordre irrévocable

Ce symbole signifie que Sotheby's a reçu pour le lot un ordre d'achat irrévocable qui sera exécuté durant la vente à un montant garantissant que le lot se vendra. L'enchérisseur irrévocable reste libre d'enchérir au-dessus du montant de son ordre et il peut recevoir une rémunération fixe et/ou conditionnelle s'il n'est pas l'adjudicataire. Il peut arriver qu'un actionnaire de Sotheby's porte un ordre d'achat irrévocable. Sotheby's peut parfois passer des accords pour des ordres irrévocables couvrant plusieurs lots. Dans ce cas, la rémunération versée par Sotheby's à l'enchérisseur irrévocable est appliquée au lot dont l'enchérisseur irrévocable n'est pas l'adjudicataire. Dans ces circonstances, la compensation totale en faveur de l'enchérisseur irrévocable ne dépassera pas la commission d'achat totale et les autres montants payés à Sotheby's pour tous les lots pour lesquels l'enchérisseur irrévocable n'est pas l'adjudicataire. Si un ordre irrévocable est passé après (le cas échéant) la date d'impression du catalogue ou de sa production en format PDF, une annonce sera faite aux enchérisseurs pour indiquer qu'il existe un ordre irrévocable sur le lot, par un ou plusieurs des moyens suivants : une mention du symbole « ordre irrévocable » sera ajoutée sur la page en ligne du lot, une notice sera ajoutée sur la page en ligne de Sotheby's pour la vente aux enchères ou une annonce sera faite avant le début de la vente ou avant la vente du lot, indiquant que celui-ci a fait l'objet d'un ordre irrévocable. Il peut arriver que Sotheby's ou une société affiliée financent l'enchérisseur irrévocable en lien avec l'ordre irrévocable. De plus, l'enchérisseur irrévocable peut parfois avoir connaissance du montant d'une garantie. Si l'enchérisseur irrévocable dispense des conseils à une personne en rapport avec le lot, Sotheby's exige qu'il divulgue ses intérêts financiers concernant la vente du lot. Si un agent vous conseille ou enchérit pour votre compte sur un lot faisant l'objet d'un ordre irrévocable, vous devez exiger que l'agent divulgue s'il a ou non des intérêts financiers dans la vente du lot.

⊻ Parties intéressées

Ce symbole signifie, pour les lots qu'il accompagne, que des personnes ayant un intérêt direct ou indirect dans la vente du lot, notamment (i) un bénéficiaire d'une succession qui vend le lot ou (ii) le copropriétaire d'un lot pourront enchérir sur le lot. Si la partie intéressée est l'adjudicataire, elle devra payer la totalité de la commission d'achat et de la commission de frais généraux (si applicable). Dans certains cas, les personnes intéressées peuvent avoir connaissance du prix de réserve. Dans le cas où la participation d'une personne intéressée à la vente d'un lot n'est connue qu'après la date d'impression du catalogue de la vente ou de sa production en format PDF, une annonce sera faite aux enchérisseurs pour indiquer que des personnes intéressées pourront enchérir sur le lot, par un ou plusieurs des moyens suivants : la page en ligne du lot inclura le symbole « parties intéressées », une notice sera ajoutée sur la page en ligne de Sotheby's pour la vente aux enchères ou une annonce sera effectuée avant le début de la vente ou avant la vente du lot pour indiquer que des personnes intéressées pourront enchérir sur le lot.

⊕ Biens assujettis au droit de suite

L'acquisition d'un Lot marqué de ce symbole (⊕) est soumise au paiement du droit de suite, dont le montant représente un pourcentage du prix d'adjudication calculé comme suit, à condition que le prix d'adjudication soit égal ou supérieur à 750 euros :

Tranche du prix d'adjudication (en €)	Taux du droit de suite
De 0 à 50 000 €	4%
De 50 000,01 à 200 000 €	3%
De 200 000,01 à 350 000 €	1%
De 350 000,01 à 500 000 €	0,5%
Au-delà de 500 000 €	0,25%

Le montant du droit de suite dû résulte de la somme des montants calculés selon les tranches indiquées ci-dessus, et ne pourra excéder 12 500 euros pour chaque bien à chaque vente de celui-ci. Le montant maximum du droit de suite de 12 500 euros s'applique pour les biens adjugés à 2 millions d'euros et au-delà.

❦ Présence de matières restreignant l'importation ou l'exportation

Des lots accompagnés de ce symbole ont été identifiés, lors de leur cataloguage, comme contenant des matières organiques qui peuvent impliquer des restrictions sur l'importation ou l'exportation. Ces informations sont mises à la disposition des acheteurs uniquement pour leur convenance, mais l'absence de ce symbole ne garantit pas qu'il n'y ait pas de restrictions sur l'importation ou l'exportation d'un lot. Veuillez également vous référer au paragraphe « *Espèces Menacées* » dans le présent Guide ainsi qu'aux Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs. L'impossibilité d'un acheteur d'exporter ou d'importer un lot comportant ce symbole ne constitue pas une justification pour un retard de paiement ou un motif d'annuler la vente.

∏ Monumental

Des lots accompagnés de ce symbole peuvent, à notre avis, nécessiter une manutention ou des services d'expédition spéciaux en raison de leur taille ou d'autres attributs physiques. Il est conseillé aux acheteurs d'inspecter le lot et de contacter Sotheby's avant la vente afin de discuter de toutes exigences particulières pour l'expédition.

🗩 ✧ Lot Premium

Pour enchérir sur des « Lots Premium » (accompagnés du symbole 🗩 dans les catalogues papier imprimés ou du symbole ✧ sur la page en ligne du lot), il vous sera demandé de compléter une demande de pré-enregistrement pour Lots Premium. Vous devez faire en sorte que Sotheby's reçoive votre demande de pré-enregistrement au moins trois jours ouvrables avant la vente. Veuillez garder à l'esprit que nous ne sommes pas en mesure d'obtenir des références bancaires pendant les week-ends ou les jours fériés. La décision de Sotheby's d'accepter ou non une demande de pré-enregistrement est définitive. Si votre demande est acceptée, vous recevrez un numéro de raquette spécial. Si tous les lots du catalogue sont des « Lots Premium », une mention spéciale sera incluse à cet effet et le symbole ne sera pas utilisé pour chaque lot.

⍟ Paiements en cybermonnaie

Ce symbole signifie qu'il est possible de payer en cybermonnaie pour l'achat du lot correspondant, selon les paramètres définis dans les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs qui s'appliquent à la vente concernée et uniquement aux termes et selon les conditions qui y figurent à la date de la vente. Si vous souhaitez payer en cybermonnaie, veuillez consulter ces termes et conditions et contacter le Post Sale Services de Sotheby's pour de plus amples informations.

◇ Vins et spiritueux en suspension des droits d'accises et de TVA

Les lots marqués ◇ sont uniquement vendus sous douane. Veuillez vous référer à la section intitulée « *TVA et autres informations fiscales* » relatives aux vins et spiritueux pour de plus amples informations sur ces lots.

We have provided these materials as a convenience for our clients. Please note that all lots are being offered for sale subject to Sotheby's Conditions of Business for Buyers (which include our Authenticity Guarantee) that can be located on the relevant sale page on www.sothebys.com or by scanning the QR code below, the Conditions of Business for Sellers (which are available upon request), and any other notices or announcements in the sale catalogue on the relevant sale page on www.sothebys.com or in the saleroom. Please contact enquiries@sothebys.com to request a physical copy of our Conditions of Business.

SYMBOL KEY

□ Reserves

Unless indicated by a box (□), all lots included in this sale are offered subject to a reserve. A reserve is the confidential hammer price established between Sotheby's and the seller and below which a lot will not be sold. The reserve is generally set at a percentage of the low estimate and will not exceed the low estimate for the lot. If any lots included in a sale are offered without a reserve, these lots are indicated by a box (□). If every lot included in a sale is offered without a reserve, a Special Notice will be included to this effect and the box symbol will not be used for each lot.

○ Guaranteed Property

The seller of lots with this symbol has been guaranteed a minimum price from one auction or a series of auctions. This guarantee may be provided by Sotheby's or jointly by Sotheby's and a third party. Sotheby's and any third parties providing a guarantee jointly with Sotheby's benefit financially if a guaranteed lot is sold successfully and may incur a loss if the sale is not successful. A third party providing a guarantee jointly with Sotheby's may provide an irrevocable bid, or otherwise bid, on the guaranteed property. If the Guaranteed Property symbol for a lot is not included in the printed or pdf auction catalogue (where applicable), then Sotheby's will notify bidders that there is a guarantee on the lot by one or more of the following means: the lot's specific webpage will be updated to include the guaranteed property symbol, a notice will be added to the Sotheby's webpage for the auction, or a pre-sale or pre-lot announcement will be made indicating that there is a guarantee on the lot. If every lot in a sale is guaranteed, a Special Notice will be included to this effect and this symbol will not be used for each lot.

∋ Irrevocable Bids

Lots with this symbol indicate that a party has provided Sotheby's with an irrevocable bid on the lot that will be executed during the sale at a value that ensures that the lot will sell. The irrevocable bidder, who may bid in excess of the irrevocable bid, may be compensated for providing the irrevocable bid by receiving a contingent fee, a fixed fee or both if not the successful bidder. From time to time, a Sotheby's shareholder may be an irrevocable bidder. From time to time, Sotheby's may enter into irrevocable bid agreements that cover multiple lots. In such instances, the compensation Sotheby's will pay the irrevocable bidder is allocated to the lots for which the irrevocable bidder is not the successful purchaser. Under such circumstances, the total compensation to the irrevocable bidder will not exceed the total buyer's premium and other amounts paid to Sotheby's in respect of any lots for which the irrevocable bidder is not the successful bidder. If the irrevocable bid is not secured until after the auction catalogue is printed or any pdf auction catalogue is finalised (where applicable), Sotheby's will notify bidders that there is an irrevocable bid on the lot by one or more of the following means: the lot's specific webpage will be updated to include the irrevocable bid symbol, a notice will be added to the Sotheby's webpage for the auction, or a pre-sale or pre-lot announcement will be made indicating that there is an irrevocable bid on the lot. From time to time, Sotheby's or any affiliated company may provide the irrevocable bidder with financing related to the irrevocable bid. In addition, from time to time, an irrevocable bidder may have knowledge of the amount of a guarantee. If the irrevocable bidder is advising anyone with respect to the lot, Sotheby's requires the irrevocable bidder to disclose his or her financial interest in the lot. If an agent is advising you or bidding on your behalf with respect to a lot identified as being subject to an irrevocable bid, you should request that the agent disclose whether or not he or she has a financial interest in the lot.

⊻ Interested Parties

Lots with this symbol indicate that parties with a direct or indirect interest in the lot may be bidding on the lot, including (i) the beneficiary of an estate selling the lot, or (ii) the joint owner of a lot. If the interested party is the successful bidder, they will be required to pay the full buyer's premium and overhead premium (if applicable). In certain instances, interested parties may have knowledge of the reserve. In the event the interested party's possible participation in the sale is not known until after the printing or creation of a pdf auction catalogue, then Sotheby's will notify bidders that an interested party may bid on the lot by one or more of the following means: the lot's specific webpage will be updated to include the interested parties symbol, a notice will be added to the Sotheby's webpage for the auction, or a pre-sale or pre-lot announcement will be made indicating that an interested party may bid on the lot.

⊕ Property Subject to the Artist's Resale Right

Purchase of lots marked with this symbol (⊕) will be subject to payment of the Artist's Resale Right, at a percentage of the hammer price calculated as follows if the hammer price is equal to or greater than 750 Euros:

Portion of the hammer price (in €)	Royalty Rate
From 0 to 50,000	4%
From 50,000.01 to 200,000	3%
From 200,000.01 to 350,000	1%
From 350,000.01 to 500,000	0.5%
Exceeding 500,000	0.25%

The Artist's Resale Right payable will be the aggregate of the amounts payable under the above rate bands, subject to a maximum royalty payable of 12,500 Euros for any single work each time it is sold. The maximum royalty payable of 12,500 Euros applies to works sold for 2 million Euros and above.

◉ Restricted Materials

Lots with this symbol have been identified at the time of cataloguing as containing organic material which may be subject to restrictions regarding import or export. The information is made available for the convenience of buyers and the absence of the symbol is not a warranty that there are no restrictions regarding import or export of the lot. Please also refer to the section on Endangered Species in this Guide and the Conditions of Business for Buyers. A buyer's inability to export or import any lots with this symbol cannot justify a delay in payment or a sale's cancellation.

∏ Monumental

Lots with this symbol may, in our opinion, require special handling or shipping services due to size or other physical considerations. Buyers are advised to inspect the lot and to contact Sotheby's prior to the sale to discuss any specific shipping requirements.

✧ Premium Lot

In order to bid on "Premium Lots" (✧ in print catalogue or ✧ in the lot's specific webpage) you will be requested to complete a Premium Lot pre-registration application. You must arrange for Sotheby's to receive your pre-registration application at least three working days before the sale. Please bear in mind that we are unable to obtain financial references over weekends or public holidays. Sotheby's decision whether to accept any pre-registration application shall be final. If your application is accepted, you will be provided with a special paddle number. If all lots in the catalogue are "Premium Lots", a Special Notice will be included to this effect and this symbol will not be used.

ʊʊ Cryptocurrency Payments

Sotheby's will accept cryptocurrency as payment for lots with this symbol, within the parameters specified in the Conditions of Business for Buyers applicable to the sale and only on the terms and conditions set out therein as of the date of the sale. Please review those terms and conditions if you are interested in paying in cryptocurrency, and contact Post Sale Services for more information.

◇ Wines and spirits offered in bond only

Lots marked ◇ are sold in bond only. Please refer to the section entitled 'VAT and Other Tax Information for Buyers at Wines and Spirits Sales' for further information on such lots.

REMERCIEMENTS

Jean-Philippe Beaulieu,
Daniel Couderc,
Maely Daré,
Vincent Girier- Dufournier,
Mélanie Grassi,
Almudena Hourdé,
Charles- Wesley Hourdé,
Alain de Monbrison,
Philippe Peltier,
Emilie Zinsou

PHOTOGRAPHIES

Vincent Girier-Dufournier